ادب اور عصری حسیت

ڈاکٹر آغا سہیل

ڈاکٹر شارب ردولوی

کی من موہنی اور دل آویز

شخصیت کے نام

تشکّر

اپنی اہلیہ اور بچوں کے ساتھ ساتھ اپنے عزیز
شاگرد طاہر مسعود کا ممنون ہوں جنہوں نے
منتشر اور بکھرے ہوئے مضامین کو یکجا کرنے
میں مدد دی۔

ترتیب

اُردو تنقید کا ارتقاء

اُردو تنقید کے ارتقاء کا مختصر سے مختصر خاکہ بھی ملحوظ رکھا جائے تو چند موٹی موٹی باتوں کے ذکر کے بغیر یہ خاکہ مکمل نہیں ہو سکتا۔ مثلاً اگر اُردو زبان کی تحریری شکل میں عمر کا تعین کیا جائے تو سات آٹھ سو سال سے زیادہ نہیں بنتی۔ تاہم اس برصغیر کی علمی زبانوں سے جو زبان کا بالواسطہ اور بلاواسطہ تعلق رہا اس کی تمام تر فکری اور عقلی صلاحیتوں کی چھوٹ اُردو پر پڑتی رہی۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ چونکہ عربی فارسی اور ترکی بولنے والے مسلمانوں کے پاس تنقیدی شعور کا کوئی نہ کوئی ورثہ تھا۔ لہٰذا وہی اُردو کو منتقل ہوگیا۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ برصغیر کی کثیر آبادی کے تنقیدی شعور کا ورثہ سنسکرت زبان اور دوسری پراکرتوں کے حوالوں سے اُردو میں منتقل ہوا۔ دونوں مذکورہ صورتوں میں یونانی فلسفۂ تنقید بھی افلاطون اور ارسطو کے حوالوں سے اُردو میں در آیا۔

اُردو تنقید میں تذکرہ نویسی بہت کام آئی۔ ظاہر ہے کہ اُردو زبان کی ابتدائی منزلوں میں نہ تو تنقید کو بطور صنفِ ادب اپنانے کا خیال آیا اور نہ غالباً اس کا کوئی علیحدہ وجود قائم ہو سکتا تھا۔ لہٰذا نقدِ ادب کی باقاعدہ اور باضابطہ کوئی منضبط دستاویز ہمارے پاس نہیں ہے۔ اُردو نثر کے بعض اصناف میں اسے تلاش کرنا پڑتا ہے۔ اُردو تذکروں میں تنقیدی شعور کی نشاندہی ہو جاتی ہے۔ میر تقی میرؔ کا تذکرہ نکات الشعراء (۱۷۵۲ء) ہمارا پہلا رہنما ہے۔ یہ درست ہے کہ گردیزی، میر حسن، قائم اور مصحفی کے تذکرے بھی کم و بیش

اسی زمانے کے ترجمان ہیں لیکن میر تقی میرؔ کو تنقید کرتے وقت جو اعتماد حاصل ہے وہ ان میں سے کسی کو میسّر نہیں۔ اعتماد کا تعلق مبلغ علم سے بھی ہے اور فکری بلوغت سے بھی لہٰذا ان تذکروں میں باوجود بہت سی کوتاہیوں اور خامیوں کے میر تقی میرؔ کے تذکرہ نکات الشعراء کو فوقیت حاصل ہے۔

جیسا اُوپر کہا گیا کہ تذکروں میں تنقیدی رجحانات تو ملتے ہیں لیکن تذکرہ بجائے خود تنقید نہیں ہے۔ تذکروں کا روایتی انداز تنقید سے زیادہ تنقیص پر مبنی ہوتا ہے اور شعر فہمی کے ذاتی ذوق پر تذکرہ نویس کو بھروسہ کرنا پڑتا ہے جس میں نقد سے زیادہ نقص اور تبصرے کے بجائے تعصب جھلکتا ہے۔ ادب کے عصری میلانات و رجحانات کی صحیح عکاسی مشکل ہوتی ہے۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ تذکروں میں صحت مند تنقیدی شعور کے فقدان کے اسباب مختلف ہیں۔ فلسفۂ حیات پر صحت مند نظریات قائم نہ ہونے کا سبب بھی جاگیردارانہ نظام تھا جو ہر طرح زوال آمادہ اور انحطاط پذیر تھا جس میں نشوونما کی کم سے کم گنجائش تھی۔ مذہبی عقائد و نظریات میں بھی تقریباً یکسانیت تھی اور ادبی روایات کے غیر حقیقی پہلو جیسے علم عروض وغیرہ پر ضرورت سے زیادہ زور دیا جاتا تھا۔ شاعر کے تلمیذ الرحمان ہونے پر زیادہ زور صرف ہوتا تھا۔ لیکن شعر کے حقیقی اور صحیح رُخ پر جس قدر چاہیئے تھا، تذکرہ نویس زور نہیں دیتے تھے۔

اس پس منظر میں یہ بات سمجھنا ضروری ہے کہ اُنیسویں صدی کا برِصغیر پاک و ہند مختلف تغیرات و انقلابات کے سبب انتشار و پراگندگی کا شکار رہا۔ تعمیر بھی ہوئی اور تخریب بھی۔ بہت سے اقدارِ حیات بکھر گئے، ان گنت نئے رجحانات پیدا ہوئے، اس شکست و ریخت کے زمانے میں تعمیر بھی نظر آئی اور اس تعمیر میں تخریب کے بھی پہلو مضمر نظر آتے ہیں۔ میرا مدعا یہ ہے کہ ایسٹ انڈیا کمپنی نے جب پورے برِصغیر میں اپنے پنجے گاڑ دیئے اور سلطنت مغلیہ کے ضعف سے فائدہ اُٹھا کر یورپی صنعت و تجارت کی منڈی کا احاطہ وسیع کر کے برِصغیر سے جوڑ دیا تو ہمارے یہاں جاگیردارانہ نظام کے انحطاط کا عمل

تیز تر ہو گیا۔ علمی اور فکری سطح پر بھی تغیرات نظر آنے لگے۔ فورٹ ولیم کالج اور بعد ازاں علمی اور فکری نہج کو بدل دیا۔ فکری توانائی دہلی نے جس قدر پیدا کی تفکر و تعقل میں مادیت اور ارضیت کے عناصر جس قدر دھلی کالج نے ودیعت کئے اس کے پیش نظر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ سرسید اور ان عناصر خمسہ کے لئے جنہوں نے اُردو ادب کی نشاۃ الثانیہ کا آغاز کیا اس کالج نے جنریٹر کا کام کیا۔

اُردو تنقید کے ضمن میں نقطۂ آغاز خواجہ الطاف حسین حالؔی کو قرار دیا جاتا ہے، لہٰذا ان کے دور کے بعض اہم رجحانات کی نشاندھی ناگزیر ہے۔ حالؔی نے عربی و فارسی کی مروجہ تعلیم کے باوجود دھلی کالج سے براہِ راست استفادہ کرنے کی تمنا کی تھی جو پوری نہ ہوئی۔ اس کے باوجود دھلی کالج کی تعلیم کا تمام تر ماحصل ان کی فکری بصیرت میں جاری و ساری نظر آتا ہے ان کے مبلغ علم میں جگہ پاتا ہے۔ یہ درست ہے کہ غالبؔ و شیفتہ کی صحبتوں نے کو بہت کچھ دیا، سرسید کی مصاحبت میں بہت سیکھا۔ لیکن حالؔی نے عمرانی اور سماجی تغیرات سے بہت کافی فیض حاصل کیا۔ انہوں نے واضح طور پر یہ محسوس کیا کہ جاگیردارانہ نظام تن مردہ سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ صنعتی اور تجارتی نظام نے فرد کی اہمیت ظاہر کر دی ہے اور اجتماعی زندگی میں افراد کا اعتبار قائم کر دیا ہے۔ ۱۸۵۷ء میں دونوں نظاموں کا بھرپور تصادم ہوا۔ یہ درست ہے کہ ۱۸۵۷ء ہماری جنگِ آزادی کی کوشش تھی اور اس سعی میں عوام الناس کی بھرپور تحریک موجود تھی لیکن اس میں جو ہمیں شکست ہوئی اس شکست میں کراہتا ہوا، جاگیردارانہ نظام بھی ہزیمت کا شکار ہوا۔ جنگ آزادی کے کامیاب ہو جانے کی صورت میں ممکن ہے صنعتی زندگی کا آغاز اس قدر تیز نہ ہوتا جو شکست کے نتیجہ میں نظر آتا ہے۔ قوم میں مایوسی پھیلتی ہے اور نئے اقدارِ حیات کو اپنانے یا رد کرنے کی تحریکیں شروع ہوتی ہیں، لیکن حالؔی سرسید کے اجتہاد سے مستفید ہوتے ہیں اور ترقی پذیر نظریۂ حیات کو اپنا لیتے ہیں اور قوم کو باور کراتے ہیں کہ پرانے نظام سے چمٹے رہو گے تو فنا ہو جاؤ گے۔

دونوں نظاموں کے تصادم کے نتیجے میں سرسید اور ان کے رفقاء ادب کی

ساخت و پرداخت پر غور کر کے اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ادب کا اجتماعی زندگی سے گہرا تعلق ہے اور اگر ادب کی عمارت کی پہلی اینٹ صحیح جگہ پر قائم کر دی جائے تو تا ثریا عمارت راست وسہی قامت ہوگی۔ ماضی میں جو اینٹ کج رکھی گئی تھی اس کے سبب ساری عمارت ڈھے گئی۔ چنانچہ جملہ اصناف ادب کی نشاۃ الثانیہ شروع ہوئی۔ حالؔی نے نہ صرف یہ کہ شعر کی بنیاد و اساس یعنی اس کے تخیل پر زور صرف کیا اور صحت مند اشعار کہے بلکہ یہ بھی کیا کہ مقدمہ شعر و شاعری کی صورت میں نقد شعر کے لئے ایک منشور بھی وضع کر دیا یوں تو فورٹ ولیم کالج سے لے کر دھلی کالج تک علم و بصیرت کی اَن گنت قندیلیں فروزاں نظر آتی ہیں کہ ایوان ادب ان سے منور و مستنیر ہوا لیکن فیصلہ کُن معاشرتی انقلابات نے جو فکری بصیرت کی شمعیں حالؔی، آزاد اور بعدہٗ شبلؔی کے تخلیقی فانوسوں میں روشن کیں۔ اُن کی ضیا پاشیاں آج تک ناقدین ادب کے کارواں کی رہبری کر رہی ہیں۔

یورپی ادب میں جس طرح یونانی علوم و فنون کے احیاء سے نشاۃ الثانیہ کا آغاز ہوتا ہے۔ برِ صغیر پاک و ہند میں یورپی اقدار کے آنے سے یہ عمل جاری ہوا۔ اُردو تنقید میں فکری بصیرت کی پہلی اینٹ مولانا محمد حسین آزاد اور خواجہ الطاف حسین حالؔی نے رکھی۔ اگرچہ دونوں کے نقاط نظر میں فروعی اختلاف موجود ہے لیکن اساس پر اتفاق ہے۔ حالی تفکر و تعقل کے راستے سے فلسفۂ مادیت کے واسطے سے تنقید کا پہلا منشور وضع کرتے ہیں، آزاد تخیل کی شاعرانہ وادیوں سے گزر کر اس مسلک پر چلتے ہیں اور آبِ حیات میں اس تنقیدی بصیرت کو سمو دیتے ہیں۔ شبلؔی اُن دونوں بزرگوں سے ایک قدم آگے بڑھ کر تاریخی روایات کو پوری طرح گرفت میں لے کر اسلامی روایات و اسلامی تہذیبی اقدار کو بھی اس میں سمو دیتے ہیں گویا اپنے اپنے طور پر تینوں بزرگوں نے نظریاتی ڈھانچے کو قائم کر کے عملی تنقید کا آغاز کیا۔

حالؔی، آزؔاد اور شبلؔی کے بعد تنقیدی شعور میں اضافہ ہوا اور قابل لحاظ تنقیدی ادب بھی پیدا ہوا لیکن نظری تنقید میں قابلِ ذکر اجتہادی کام نہیں ہو سکا۔ یوں تو امداد امام اثر مہدی افادی، سلیم پانی پتی، سر عبدالقادر، پنڈت کیفی، سلیمان ندوی، زور، عبدالرحمان بجنوری، عبدالماجد دریا آبادی، حامد حسن قادری، عبدالسلام ندوی، سجاد انصاری، مسعود حسن رضوی اور عبدالحق وغیرہ کا ایک کارواں ہے جو اس مسلک پر رواں دواں نظر آتا ہے، لیکن ان میں سے کوئی میرِ کارواں نہیں ہے سب رہرو ہیں کوئی رہبر نہیں۔

نا انصافی ہوگی اگر بیسویں صدی کے بہت سے ناقدین کے ساتھ اقبال کا نام نہ لیا جائے۔ ظاہر ہے کہ اقبال نہ تو نقاد تھے اور نہ انہوں نے تنقیدی مضامین لکھے اور نہ کسی نظری یا عملی تنقید کا کوئی نمونہ پیش کیا۔ پھر وہ بیسویں صدی میں فکری بصیرت کی ایک ایسی شمع بن کر آئے جس سے ایوان ادب میں اُجالا ہو گیا۔ ناممکن تھا کہ ادب کی صنف تنقید اقبال سے اثر پذیر نہ ہوتی۔ وہ ایک منضبط فلسفۂ فکر لے کر آئے جس میں فرد و معاشرہ کے نظامِ حیات کا نقشہ موجود ہے۔ اس نظام فکر سے اختلاف تو ممکن ہے لیکن اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ اس کی فکر کے ڈانڈے ــــ معاشرے اور قوم تک محدود نہیں بلکہ بین الاقوامی اور آفاقی ہیں۔ ان کے فلسفہ قومیت و تصور وطنیت سے کوئی کتنا ہی اختلاف کرے لیکن اس حقیقت سے انکار کی جسارت بھلا کیسے ہو سکتی ہے کہ فلسفہ خودی کا امام مشرق و مغرب کے اہل دانش و بینش کے افکار و نظریات کو رد کرتا ہے اور فرد و جماعت دونوں کو مربوط رکھنے کے لئے "پین اسلام ازم" PAN ISLAMISM کا فلسفہ پیش کرتا ہے۔ لہٰذا اُردو کے تصور نقد میں اقبال کی فکری بصیرت اور عقلی بلوغت نے تنقیدی شعور کے اُفق کو بے حد وسعت بخشی ہے

یہ بھی یاد رکھنا ضروری ہے کہ بیسویں صدی اَن گنت علوم و فنون اور افکار و نظریات کا سرچشمہ ہے۔ حالی ۱۹۱۴ء میں جو ورثہ چھوڑ گئے تھے اس کی زمانی و مکانی

وسعتوں میں مسلسل اضافہ ہوا۔ ایک طرف اقبال نے مغرب کو للکارا تو دوسری طرف مغرب سے نئے نئے علوم کے راستوں سے مغربی نظریات کی ایسی ریل پیل ہوئی کہ ہمارے نقاد ان سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ ابھی تک اسپنسر ڈارون و ہگل کا نام لے لے کر بڑی لے دے ہوتی تھی یا رد و قدح کا بازار گرم ہوتا لیکن ۱۹۳۰ء میں باقاعدہ ترقی پسند رجحانات کی برآمد ہونے کی صورتیں پیدا ہونے لگیں۔ ایک طرف برِصغیر میں کانگریس اور مسلم لیگ کی چپقلش جاری تھی اور اس خطہ ارض پر دو آزاد مملکتوں کے لئے جدوجہد شروع ہو رہی تھی اور دوسری طرف جدلیاتی مادیت کا صور پھونکا جا رہا تھا۔ جس کی آوازیں تنقیدی ایوان تک پہنچ رہی تھیں۔ پروفیسر احتشام حسین مرحوم نے اس زمانے کا احاطہ اپنے بیان (ذوق ادب و شعور نمبر) میں کیا ہے۔

"بیسویں صدی میں ہندوستان کی تاریخ جن راہوں سے گزری وہ بہت ہی پیچیدہ پُر خطر اور ناہموار تھیں۔ ایسے نشیب و فراز مشکل ہی سے کسی ملک کی تاریخ میں ہوں گے۔ آویزشوں کی اتنی شکلیں اور کہیں نظر نہیں آئیں گی۔ ان پُر پیچ وادیوں سے انسانی ذہن بچ کر نکلنا اور مختلف...... آویزشوں کی گھٹتی بڑھتی، لہروں، قومی اور بین الاقوامی جذبوں، مادی اور روحانی اُلجھنوں کا احاطہ کر کے اپنی راہ متعین کرنا ایسا آسان نہیں ہے جیسا آسان نظر آتا ہے"

ظاہر ہے کہ ان حالات میں تنقید نگار کو اپنا راستہ خود بنانا ہوتا ہے لہٰذا ۱۹۳۵ء میں "ادب اور زندگی" کے عنوان سے اختر حسین رائے پوری نے جو مقالہ لکھا اس نے تنقید کا ایک نیا باب کھولا اس مقالے میں نشان منزل کا مبہم سا تعین بھی موجود تھا لیکن جب انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد پڑ گئی تو یہ ابہام بھی دور ہو گیا۔ سجاد ظہیر، عبدالعلیم احمد علی، احتشام حسین اور سبط حسن نے اپنے مقالات و مضامین میں منزل کا تعین کرنا شروع کر دیا۔ یہ درست ہے کہ سجاد ظہیر اور احتشام حسین اور سبط حسن وغیرہ مارکسی

نقطۂ نظر لے کر تنقید کے میدان میں وارد ہوئے لیکن ان سب سے ہٹ کر ترقی پسندی کا ایک مفہوم اور بھی متعین کیا جا رہا تھا۔ ان لوگوں میں جو کسی نہ کسی حیثیت سے ترقی پسند نقاد کہے جا سکتے ہیں۔ فراق گورکھپوری اور مجنوں گورکھپوری کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ اس طرح آلِ احمد سرور، وقار عظیم اور ڈاکٹر تاثیر بھی ایسے نام ہیں جو ترقی پسند تنقید کے بانی مبانی بھی تھے اور حالؔی کے تنقیدی ورثے کا کسی نہ کسی صورت میں احیاء بھی کر رہے تھے۔

۱۹۳۶ء وہ نشان ہے جہاں سے ترقی پسند ادب کی باقاعدہ داغ بیل پڑتی ہے اور تنقیدی سرمائے میں اضافہ شروع ہوتا ہے۔ تاہم ہماری گفتگو کا اختتام اسی زمانے پر ہوتا ہے کیونکہ ادب میں فیصلہ کن موڑ اسی مقام پر آتا ہے۔ ترقی پسند دبستان تنقید میں انتہا پسند مارکسی نقاد بھی شامل ہیں اور افراط و تفریط کے بین بین اپنا راستہ بنانے والے ناقدین بھی موجود ہیں جو بہر حال ترقی پسند ہیں۔ فراق گورکھپوری کو اپنی عشقیہ شاعری پر اصرار ہے اور جمالیاتی پہلو پر زیادہ زور ہے۔ مجنوں گورکھپوری مارکسی نقطۂ نظر ہی کو صحیح خیال کرتے ہیں۔ اس طرح سجاد ظہیر، عبدالعلیم، احمد علی، احتشام حسین اور سبطِ حسن بھی مارکسی دبستان کی ترجمانی کرتے ہیں۔ البتہ آل احمد سرور، وقار عظیم اور ڈاکٹر تاثیر کا یہ نقطہ نظر نہیں ہے۔

اُردو میں ۱۹۳۶ء کو محض مارکسی ترقی پسند تنقید کے لئے مخصوص نہیں کیا جا سکتا کیونکہ نیاز فتحپوری ایک طرف اپنے مخصوص نقطۂ نظر کے ساتھ مضامین لکھ رہے تھے اور نئے ڈھنگ سے تنقیدی مقالات لکھ رہے تھے تو دوسری طرف نواب جعفر علی خاں اثر لکھنوی بھی افلاطون، ارسطو، ڈرائڈن اور رائمر وغیرہ کے حوالوں سے تنقید لکھ رہے تھے۔ تاہم جسے روح عصر کہا جا سکتا ہے اور جو غالب رجحان تنقید میں آ رہا تھا وہ بہر حال ترقی پسند تنقید کا تھا کیونکہ یہی وہ ورثہ تھا جو حالؔی، آزاد اور شبلی سے منتقل ہوتا ہوا یہاں تک پہنچا تھا۔ سجاد ظہیر، عبدالعلیم، احمد علی، احتشام حسین اور سبطِ حسن اس کی جدید تر

تفسیریں تھے۔

کہا جاتا رہا ہے کہ مارکسی تنقید کی برصغیر کے معاشرے میں مطلقاً گنجائش نہ تھی کیونکہ سرمایہ دارانہ نظام جو معاشرے کا استحصال کرتا ہے یہاں سرے سے موجود ہی نہ تھا۔ لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ حالی اور ان کے پیروکار سب سے پہلے ادب کا رشتہ زندگی سے جوڑتے ہیں اور تمام ترقی پسند سائنسوں کو انسانی فلاح و بہبود کے لئے ناگزیر خیال کرتے ہیں ہمارے یہاں جاگیردارانہ نظام موجود تھا اور اس نے ادب اور ادیب دونوں کا برسوں استحصال کیا تھا۔ جبھی تو سرسید اور ان کے رفقاء نے فرسودہ تصورِ ادب ترک کر کے ترقی پسند نقطۂ نظر اپنایا۔ ترقی پسند نقاد خواہ کسی حوالہ سے ترقی پسندی کی بات کرے اگر اس کی سوچ فکر اور تحریر میں آفاقی صداقت موجود ہے یا وہ کسی آفاقی صداقت کو دریافت کر رہا ہے تو یقیناً وہ قابلِ تحسین ہے اگر وہ کسی بھی معاشرتی استحصال کی نشاندہی کر رہا ہے تو قابلِ تعریف ہے لہٰذا ۱۹۳۶ء کی ترقی پسند تنقید پر رجعت پسند لابی سے طرح طرح کے اعتراضات کئے گئے۔ ان میں ایک یہ بھی تھا کہ ترقی پسند نقادوں کے پاس خوبصورت، دلآویز اور جاذب اندازِ نگارش نہیں ہے، خوبصورت اور پُرکشش زبان نہیں ہے گویا دوسرے لفظوں میں ہیئت پر اعتراض تھا۔ انصاف سے دیکھا جائے تو یہ اعتراض کچھ نیا نہ تھا۔ سرسید اور ان کے رفقاء پر بھی یہ اعتراض ہو چکا تھا۔ جہاں تمام تر مسئلہ مواد کا ہو اور ہیئت کی حیثیت ثانوی ہو، اظہار مافی الضمیر کو اولیت، ابلاغِ خیال یا ترسیلِ خیال کو فوقیت دی جائے ہیئت اس قدر قابلِ اعتنا نہیں خصوصاً تنقید جیسی صنف کے لئے یہ اعتراض اور بھی بھونڈا بن جاتا ہے۔ لیکن غالباً یہ جواب کافی نہیں ہم کہہ سکتے ہیں کہ تنقید کا ابتدائی ترقی پسند ادب خواہ کتنا ہی کمزور ہو ہیئت کے اعتبار سے مواد اور مغز کے لحاظ سے اتنا ہی توانا اور مضبوط ہے۔ اسی طرح رفتہ رفتہ تنقیدی ادب تدریجی ارتقائی منازل طے کر کے جب مستحکم ہونے لگا تو ہیئت کے اعتبار سے بھی جاذبِ توجہ بننے لگا۔

اُردو تنقید کے ارتقاء میں تمام دبستانوں نے من حیث المجموع اپنا کردار ادا کیا ہے۔ جیسا کہ اوپر کسی جگہ ذکر ہوا کہ تنقید نکتہ چینی نہیں بلکہ ادب کی صحیح تفہیم کا نام ہے۔ اس تفہیم میں تحسین بھی ہے اور نظری اور عملی دونوں حصے مل کر تنقید کی تعریف کو مکمل کرتے ہیں۔ افلاطون و ارسطو سے لے کر ہمارے اس زمانے تک متعدد دبستان ایسے ہیں جو اپنے اپنے دوائر میں تنقید کے نظری اور عملی کردار سے بحث کرتے ہیں۔ فرد اور معاشرے کے باہمی ارتباط سے جتنے بھی شعبے قائم ہوئے ہیں وہ سب ادب کے بالواسطہ اور بلاواسطہ مطالعے میں کام آتے ہیں۔ تنقید ان سب کا جائزہ لیتی ہے اور جملہ علوم متداولہ سے مدد لیتی ہے۔ وہ تمام علوم جو فرد کی تاریخی، عمرانی، نفسیاتی اور روایتی جہتوں سے متعلق ہیں تنقید ان کا بھی مطالعہ کرتی ہے اور تمام اجتماعی، معاشرتی اور کائناتی سائنسوں سے بھی کام لیتی ہے جو کسی نہ کسی طرح انسان کے ذہنی ارتقاء اور اس کے نطق کی ترقی میں معین و مددگار ہیں۔ اس لحاظ سے خواہ سائنٹفک تنقید ہو، خواہ رومانوی، جمالیاتی ہو یا تأثراتی، اسلوبیاتی ہو یا لسانیاتی، نفسیاتی ہو یا عمرانیاتی سب کی سب ترقی پسند تنقید سے رابطہ پیدا کر لیتی ہیں۔ ترقی پسند تنقید مواد اور اس کی ترسیل پر زور دیتی ہے۔ لیکن ہیئت کی خوبی و خوبصورتی سے منکر نہیں، ہیئت کی خوبی اور خوبصورتی کو وہ کل نہیں جُز خیال کرتی ہے جب کہ غیر ترقی پسند نقاد ہیئت کی کلیت کا قائل ہے اصل میں ساری بحث اس نکتے سے شروع ہوئی ہے اور یہی وہ نکتہ ہے جو تیسری دنیا کے ادب کی صحت مند بنیاد میں تزلزل پیدا کرتا ہے۔ ہیئت پر ضرورت سے زیادہ زور دینے والے نقاد مواد اور اس کی ترسیل کے منکر ہو جاتے ہیں اور یہ وہ مجہول نقطۂ نظر ہے جو سرمایہ دارانہ نظام کے عامل اور حامی نقادوں نے جان بوجھ کر پیدا کیا ہے تاکہ اصل مقصد سے توجہ ہٹ جائے اور وہ روحِ عصر ادب میں نہ جھلکنے پائے جو انسان اور انسانیت کا مقصود بالذات ہے اور جس کے ارتقاء سے کائنات کا ارتقا وابستہ ہے۔ ہیئت کی خوبصورتی اگر اس مقصد کے حصول میں حارج ہوتی ہے تو اس کا یہ بھی

مطلب ہے کہ ادب سے ارضیت غائب ہوگئی ہے اور زمان و مکان کا تصور ختم ہوگیا ہے زمان و مکاں سے رشتہ ٹوٹ جائے تو خلا اور ماورار کے سوا کچھ بھی باقی نہیں رہتا۔ ماورائیت میں ابہام اور لایعنیت ہوتی ہے۔ لایعنیت جذبے اور خیال سے پیدا ہوسکتی ہے فکر اور عقل سے نہیں گویا فکری اور عقلی عناصر کو منہا کر کے جو ادب تخلیق ہوگا وہ افادی تصور سے خالی ہوگا۔ افادے کا تصور فرد اور معاشرے کی گہری وابستگی اور مادی جدلیاتی رشتے سے عبارت ہے۔ مادی جدلیات فرد اور معاشرے کے تمام حقیقی اور صحیح خطوط کا تعین کرتی ہے اور یہی وہ سائنٹفک زاویہ ہے جو ادب کو اس کے صحیح تناظر میں رکھتا ہے۔

تأثراتی تنقید کا سب سے بڑا عیب یہی ہے کہ وہ کسی ایک فردِ واحد کے پسند و ناپسند کا فتویٰ صادر کرتی ہے اور یہ فردِ واحد جس پیڈسٹل سے گفتگو کرتا ہے وہ کسی واعظ کے منبر سے مشابہ ہے اور اس کے تأثرات اس کی شخصی پسند و ناپسند کے ترجمان ہیں جس میں منطق، استدلال اور شواھد کی گنجائش نہیں ہے۔ جس میں فکر اور عقل کی بھی ضرورت نہیں ہے۔ جذبہ اس کا محرک اور خیال اس کا موید ہوتا ہے لہٰذا تأثراتی دبستان کا دائرۂ کار محدود بھی ہے مسدود بھی اور مجہول بھی۔ جمالیات میں بھی بعینہٖ یہی عیب موجود ہے کہ وہ ہیئت کے مطالعے تک محدود ہے۔ وہ اسالیب بیان کی خوبیوں کو ضرور دیکھتا ہے لیکن مواد کی وسعت و پہنائی، ہمہ گیری اور آفاقیت سے منہ موڑ لیتا ہے۔ وہ موضوع کی گہرائی اور گیرائی کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ وہ فلسفیانہ موشگافیوں کو بھلا دیتا ہے اور تحقیق و تدقیق کے نتیجے میں سائنٹیفک مطالعے کے ماحصل سے منہ موڑ لیتا ہے۔ مادی جدلیاتی مطالعے سے جو فکر تشکیل پاتی ہے۔ اس کی قوت نامیہ ہمہ گیر ہوتی ہے۔ اگر یہ کائنات لاکھوں سال پرانی ہے تو انسانی وجود کے تدریجی ارتقا کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ انسان نے معاشرہ بنا کر جب سے اس روئے ارض پر اپنی تاریخ بنانا شروع کی اس تاریخ کی عمر کسی طرح بھی دس ہزار سال سے زیادہ نہیں بنتی جس میں سے پانچ ہزار سال کی تاریخ انسان کی معلومات

کے دائرے میں رکھی جا سکتی ہے اور اس سے پہلے کے پانچ ہزار سال کے قیاسات پر مبنی ہے۔ قیاس میں قطعیت نہیں ہوتی۔ معلومات اتنی ہی قطعی ہوتی ہے جتنے اس کے شواھد اور دلائل مضبوط اور مستحکم ہوں چنانچہ سائنٹفک تنقید کے تمام منہاج و خطوط معین اور متعین ہیں اور باہم مربوط، جو ریاضی کے ہندسوں کی طرح قطعی اور ناگزیر ہیں۔ ایسے علوم جو حقائق محققہ کی ذیل میں آتے ہیں وہ انسان اور کائنات کے باہمی ارتقائی ربط کو ظاہر کرتے ہیں اور انہی سے کائنات کی ترقی اور انسان کا ارتقا، وابستہ ہے۔ اس لئے وہ تمام معاشرتی علوم جو انسان کے معاشرتی ارتقاء میں بالواسطہ یا بلاواسطہ مددگار ہوتے ہیں۔ سائنٹفک تنقید کا ان سب سے رشتہ ہے اور ترقی پسند تنقید ان تمام علوم کو ادب پر منطبق کرنا ضروری خیال کرتی ہے۔ نفسیاتی تنقید فرد کا ضرور مطالعہ کرتی ہے اس کی تحلیلِ نفسی بھی کرتی ہے لیکن آرکیٹائپل تنقید فرد کے حوالے سے معاشرتی تحریکات، معاشرتی خواب اور عمرانی عوامل کا احاطہ کر لیتی ہے۔ اگر نفسیاتی تنقید صرف فرد کی ذات کے نہاں خانے میں گم ہو جائے اور فرد کے دروں کی کوئی رسید نہ دے تو گم کردہ راہ ہے اور یہ نفسیات تنقید کے دائرے کے لئے بے کار اور فضول ہے۔ نفسیات کا وہی علم جو فرد کی فردیت کو بھی قائم رکھے اور معاشرے سے اس کا رابطہ قائم کرے۔ شعور، لاشعور، قبل شعور، تحت الشعور اور ما قبل شعور سب کی سطحوں کا تعین کرے۔ تحت الشعور اور لاشعور اور اس کے خوابوں کا احاطہ کرے لیکن شعور کی طاقت اور توانائی کا اقرار کرے اور نیوراتیت کو کل نہ سمجھے بلکہ جزو سمجھے تو یہ نفسیاتی دبستان بھی ترقی پسند تنقید کے دائرے میں سما سکتا ہے لیکن اگر وہ اس کے کل کے بجائے جز کا قائل ہوگا اور شعور کے بجائے تحت الشعور اور لاشعور کا اقرار کرے گا اس کے نیوراتی عمل کو جز کے بجائے کل سمجھے گا تو یہ منفی نفسیاتی دبستان غیر ترقی پسند ہوگا اور اس کا قبلہ درست نہ ہوگا۔

جمالیات میں بھی ہیئت کا مسئلہ اچھا خاصا الجھا ہوا ہے۔ اسے معلق اور مبہم بنانے

میں غیر ترقی پسند نقادوں نے نہایت منفی کردار ادا کیا ہے یعنی وہ ہیئت کے حسن اور اس کے ظاہری کروفر کو اس قدر اہمیت دیتے ہیں کہ مواد اور اس کی افادیت کے چونکہ وہ قائل نہیں ہوتے اور ہیئت کے حسن سے حظ اُٹھانا ہی مقصود بالذات سمجھتے ہیں اس لئے لایعنیت کا پرچار کرنا اپنا فرضِ منصبی گردانتے ہیں۔ لطف کی بات یہ ہے کہ لایعنیت کو لایعنیت ہی نہیں سمجھتے۔ جمالیات کے اس دبستان سے تعلق رکھنے والے نقاد حسن ظاہری اور حسنِ باطنی دونوں کی بات کرتے ہیں۔ ظاہری سے اُن کی مراد اسالیب بھی ہیں، الفاظ بھی، الفاظ کا حسن بھی اور حسن ترتیب بھی، بحور و قافیہ اور ردیف بھی اور اسلوبیاتی حوالے سے لسانیاتی دبستان کو سمیٹتے ہوئے قوافی، ردیف، بحور مصوتے اور مصمتے وغیرہ سب شامل ہیں اور باطنی حسن سے مراد حسن معنیٰ یا معنوی جہات اور ان کے درون اور تہوں میں چھپی ہوئی وہ باتیں جن کو محذوفات یا بین السطور قرار دیا جاسکتا ہے۔ جمالیات کے دبستان میں فنونِ لطیفہ کے حوالے سے ادب، مصوری شاعری اور موسیقی سب کو لیا گیا ہے مگر ادب میں حسن کا ظاہری روپ تمام مظاہر قدرت اور مناظر فطرت سمجھا گیا ہے۔ بشمول جسم انسانی۔ یونان کے قدیم دبستان کے ایک شعبے نے مرد کے جسم کو حسن کا نمونہ مانا اور دوسرے نے عورت کے جسم کو۔ اس طرح جمالیات کے حوالے سے جو دبستانِ تنقید قائم ہوا اُس نے مغرب اور مشرق کے تمام افکار اور نظریات کو کھنگالا اور ہمارے ادب پر انہیں منطبق کیا۔۔۔ جمالیات کے دبستان سے متعلق نقادوں کا خیال ہے کہ حسن کو تلاش کرنا ادب کا فرض ہے۔ یہاں تک تو بات صحیح ہے لیکن اس میں غلو کرنا غالباً سب سے بڑی بدعت ہے کیونکہ ادب بجائے خود حسن نہیں ہے بلکہ حسن کا ایک ذریعہ ہے اور اس ذریعے میں علاوہ حسن کے اور بھی چیزیں ہوسکتی ہیں۔ چنانچہ محض حسن کی تلاش ستم بالائے ستم نہیں تو اور کیا ہے کیونکہ حسن ہی سب کچھ نہیں

ہے یعنی کل نہیں ہے محض ادب کا ایک جز ہے۔ ہمارے زمانے کے بعض جمالیاتی نقادوں میں یہی افراط و تفریط ملتی ہے۔ چنانچہ عبدالرحمان بجنوری، نیاز فتحپوری، جعفر علی خان اثر، فراق گورکھپوری اور محمد حسن عسکری وغیرہ کی تنقید میں اگر کچھ محاسن ہیں تو مذکورہ معائب بھی کسی نہ کسی حد تک پائے جاتے ہیں۔

نفسیاتی تنقید اگر فرد اور جماعت کے ارتباط کے نتیجے میں ادب کے صحت مند اقدار کا تعین کردے تو نہایت مناسب ہے لیکن اس دبستان کے اکثر نقادوں نے انفرادیت پر اس قدر زور دے دیا ہے اور نیوراثیت کو اس قدر غیر معمولی اہمیت دی ہے کہ تنقید کا اصل منشاء اور مقصد نظر انداز ہو جاتا ہے۔ بعض نقادوں نے فرائڈ، ژونگ اور ایڈلر کے ناموں کی مالا جپنے کو نفسیاتی تنقید کا منتہائے مقصود سمجھ لیا جاتا ہے۔ جبکہ تنقید کا منصب یہ ہے کہ نفسیات کی مدد سے فرد کے بطون کو کھنگالا جائے اس کے شعور اور لاشعور کا پتہ چلایا جائے اور اس کی قوت متخیلہ کے محرکات اور عوامل کو سمجھا جائے اور ایک اچھے نقاد کی حیثیت سے جو نتائج برآمد ہوں، انہیں دیانتداری سے پیش کردیا جائے، یقیناً اسلوب احمد انصاری، شبیہہ الحسن نونہروی، ڈاکٹر وزیر آغا، سجاد باقر رضوی اور سلیم اختر وغیرہ اس لحاظ سے اہم نقاد ہیں کہ انہوں نے اپنے فرائض کی انجام دہی میں کوئی کوتاہی حتی المکان نہیں برتی اور نتائج کے استنباط میں دیانتداری سے کام لیا لیکن اس دبستان کے بعض نقادوں نے افراط اور تفریط سے کام لے کر اس دبستان کی نیک نامی کو بٹہ لگانے کی کوشش کی ہے اور نتیجہ یہ ہوا ہے کہ نفسیاتی دبستان اپنے اصل مقاصد کے حصول سے ہٹتا جارہا ہے۔ جبکہ یہ بات بھی جان لینا چاہیئے کہ یہ دبستان محض جز ہے کل نہیں۔ ترقی پسند تنقید کے ارتقاء میں جمالیاتی اور نفسیاتی تنقید ایک حد تک معین و مددگار ہوسکتی ہے۔ اسی طرح رومانوی اور تاثراتی تنقید کا بھی اقل قلیل حصہ تنقید کے ارتقاء میں شامل ہوسکتا ہے لیکن اس کا مجہول حصہ ارتقاء کے بجائے ترقی معکوس سمجھا جائے گا۔

اصل میں سائنٹفک تنقید کا دامن اتنا وسیع ہے کہ اس میں توضیح ، تشریح، تصریح تجزیہ بھی شامل ہے اور وہ تمام معاشرتی علوم جن کی مدد سے انسانی ذہن اور کائنات کا علم حاصل ہوتا ہے اور انسان اور انسانیت کی مدد کرتا ہے سب شامل ہے سائنٹفک تنقید میں نظریہ ارتقا بھی شامل ہے لیکن مابعد الطبیعات کا وہ علم جو قیاس پر مبنی ہے اس دبستان کی کوئی مدد نہیں کرتا۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند تنقید اپنے سائنٹفک علوم کی شمولیت کے سبب ایک وسیع تر تناظر رکھتی ہے اور اس میں مختلف شعبے بھی قائم ہوجاتے ہیں۔ مثلاً ترقی پسندی کا ایک مفہوم وہ ہے جو مادی جدلیات کے حوالے سے قائم ہوتا ہے اور دوسرا وہ ہے جو ادب برائے زندگی کے حوالے سے ادب کی افادیت کا تو قائل ہے لیکن مادی جدلیات کے فلسفے کو منہا کردینا چاہتا ہے یا وہ مادی جدلیات کے فلسفے کے جزوی حصے کو قبول کرتا ہے۔ مادی جدلیات جو سرمایہ دارانہ نظام یا دوسرے لفظوں میں استحصالی نظام کے خلاف ہے اور سوشلسٹ معاشرے کے قیام کی سفارش کرتا ہے۔ اُردو کے بعض ترقی پسند نقاد اس کے حامی نہیں ہیں جبکہ وہ خود کو ترقی پسند خیال کرتے ہیں۔ یہ بھی واضح رہے کہ بعض ترقی پسند بنیاد پرستوں کے مذہبی حوالے سے خلاف ہیں اور بنیاد پرستوں کو اعلیٰ معاشرتی اقدار کے قیام کا مخالف سمجھتے ہیں یا دشمن سمجھتے ہیں لیکن سوشلسٹ معاشرے کا وہ حصہ جس میں کفر و الحاد شامل ہوجاتا ہے اس کے بھی اتنے ہی خلاف ہیں۔ مشرقِ وسطیٰ، جنوبی مشرقی ایشیا، اور افریقہ کے بیشتر ممالک کے معاشروں کی یہی صورتِ حال ہے چنانچہ ہمارے برِّصغیر بالخصوص اُردو ادب کے معاشرے کی صورتِ حال بھی یہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اگر ایک طرف اختر حسین رائے پوری، مجنوں گورکھپوری، سیّد سجاد ظہیر، احتشام حسین، محمد حسن، قمر رئیس، محمد علی صدیقی، شارب ردولوی وغیرہ نظر آتے ہیں تو دوسری طرف محمد حسن عسکری، وقار عظیم

عبادت بریلوی، آل احمد سرور، مسعود حسن ادیب، فراق گورکھپوری، نیاز فتحپوری، ممتاز حسین، مجتبیٰ حسین، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر گیان چند جین، شمس الرحمان فاروقی وارث علوی، مظفر علی سیّد اور سلیم احمد وغیرہ بھی شامل ہیں۔ یہ وہ لوگ ہیں کہ جن میں سے اکثر میر کارواں بھی ہیں اور بعض محض راہ رو ہیں جو دوسروں کے نقش قدم پر چلتے ہیں لیکن تنقید کے ارتقا میں بہر حال معین و مددگار ہیں اور ان کے بغیر یہ مختصر سا ذکر یقیناً نامکمل ہے

افسانہ اور عصری آگہی

افسانہ ایک ایسی متوازن صنفِ نثر ہے کہ اسے بلحاظ مواد مساوی عناصر کے امتزاج کا حامل ہونا چاہیئے اس کی ساخت یا بناوٹ کے کسی عنصر میں کمی بیشی نہیں ہونا چاہیئے اگر ایک آدھ آنچ کی کہیں بھی کسر رہ جائے تو معاً نگاہ میں کھٹکنے لگتی ہے یہ افسانہ خواہ روایتی کلاسیکی CONVENTIONAL ہو یا اس کا اسلوب غیر روایتی ہو یعنی اسلوبِ بیان میں علامت یا تجریدیت کو استعمال کیا گیا ہو، اسے بہر حال افسانہ ہونا چاہیئے، قطع نظر اس بات سے کہ فی زمانہ مختلف نام نہاد دبستان جدید افسانے کی صنف کی توجیہات کے نام پر من مانی تشریحات میں زمین و آسمان کے قلابے ملا رہے ہیں اور ایسی ایسی دور کی کوڑی لا رہے ہیں کہ توبہ بھلی، تاہم علمار اس افراط و تفریط کے بین بین اس اصل افسانے کے خدوخال بخوبی پہچان رہے ہیں کہ جو منطقی اور فنی زمین پر پاؤں رکھ کر چلتا ہے اور چاروں چولوں سے چوکس ہوتا ہے۔

افسانے کی ابتدائی یا خام شکل بہر حال کہانی ہوتی ہے، ہر چند کہ تجریدی افسانہ نگار کہانی کے وجود کا منکر ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ کہانی کے مروّجہ اور روایتی افسانے کے مزاج میں شیر و شکر بن جانے والی کہانی کے وجود کا منکر ہے۔ بجائے خود کہانی کا نہیں، کیونکہ غیر کہانی یا اینٹی اسٹوری بھی ایک کہانی ہوتی ہے خواہ اس کی شکل کچھ بھی ہو اور کیسی ہی ہو یعنی کتنی ہی مسخ شدہ (DISTORTED FORM) میں کیوں نہ ہو یا افسانے کے

بین السطور میں کتنی ہی مستور اور کتنی ہی ہویدا ہو، اس کا ایک وجود ضرور ہوتا ہے اس کہانی کو افسانہ بنانے میں جو جو جتن کئے جاتے ہیں وہی افسانہ نگاری کا فن یا آرٹ، اگر کوئی بھی افسانہ نگار خواہ وہ روایتی افسانہ نگار ہو کہ علامتی یا تجریدی کہانی کو افسانہ بنانے پر قادر نہیں ہے تو خواہ وہ نام نہاد افسانہ نگار ہو اپنے حقیقی اور معروف معنوں میں مطلقاً افسانہ نگار نہیں ہوگا۔ کہانی کو افسانہ بنانے کا فن ہر کس و ناکس کو نہیں آتا لیکن جو اس فن کو جانتے ہیں وہ ذرا سے اشارے میں کہانی کو افسانہ بنا دیتے ہیں، لیکن چونکہ ہماری بحث کا یہ کلی نہیں محض جزوی حصہ ہے لہٰذا ہمیں اس ضمن میں چند ضمنی معروضات عرض کر کے آگے بڑھ جانا ہے اس بنا پر اس مقام پر یہ غور کرتے چلئے کہ روایتی افسانہ ایک مروّجہ نہج پر قائم ہونے کے باوصف محض ایک اسلوبِ بیان ہے یا ایک میکانکی جدول کے حصار میں رہ کر ایک نقطے سے دوسرے نقطے تک کے سفر کی حالت ہے، علامتی افسانہ ایک دوسرا اسلوبِ بیان ہے جس کا میکانکی ڈھانچہ خواہ ظاہر میں ہو کہ باطن میں موجود ضرور ہوتا ہے وقس علیٰ ہذا تجریدی افسانے کو تیسرا اسلوب سمجھئے خواہ اس کا میکانکی ڈھانچہ اس کے بین السطور میں محذوف ہو قارئین کے شعور یا تحت الشعور میں بتدریج آگے بڑھتا رہتا ہے اور کسی ایک نقطے تک اس کی رسائی ضرور ہوتی ہے۔ لیکن اگر بفرضِ محال مذکورہ صورت مطلقاً موجود نہ ہو تو افسانہ نگار کا قصور ہے، بجائے خود صنفِ افسانہ قصور وار نہیں کہ افسانہ نگار کا فنی عجز اس کے لئے موانع پیدا کرتا ہے افسانہ بجائے خود عجز نہیں رکھتا۔

اس بحث کو تمہید میں صرف اس بنا پر پیش کیا گیا کہ اُردو کی صنف افسانہ کی ارتقائی عمر کو کلیتہً ملحوظ رکھتے ہوئے یہ عرض کیا جا سکے کہ ہر دور کے افسانے نے عصری آگہی کا ثبوت فراہم کیا، ہیئت کی شکل میں بھی اور مواد کی صورت میں بھی، اُردو افسانہ خواہ پریم چند سے شروع ہو کہ یلدرم سے اپنی عمر کے لحاظ سے اور اپنی بساط کے مطابق اس نے حتی الامکان عمرانی، تاریخی، معاشرتی اور تہذیبی عوامل کو خود میں جذب کیا ہے

یہی نہیں بلکہ اگر مغربی تتبع میں برِ صغیر میں پھلنے پھولنے والے افسانے کی روایت سے قطعِ نظر کر کے ایک مکتبۂ فکر کی اس بات کو مان لیا جائے کہ داستان اور قصے کی صورت میں افسانہ برِ صغیر میں ہمیشہ موجود رہا ہے۔ تب بھی اس نے عصری آگہی کی نہایت مہتم بالشان روایت کو تسلسل کے ساتھ پیش کیا ہے ملا وجہی کی "سب رس" اسلوب کے لحاظ سے علامتی زبان میں مقفیٰ و مسجع عبارت ہی کی حامل نہیں، بلکہ تصوف اور آدابِ تصوف کی ایک معرکتہ الآرا تصنیف ہے جو اپنے زمانے کے میلانات رجحانات اور فلسفہ ہائے فکر کا احاطہ کرتی ہے، اسی طرح تحسین کی نوطرزِ مرصع انشاء کی رانی کیتکی امن کی باغ و بہار سرور کی فسانہ عجائب، سرشار کی فسانہ آزاد اور نذیر احمد کی توبتہ النصوح وغیرہ میں بھی دھلی اور لکھنؤ کی وقیع تہذیبوں کی ترجمانی ہوتی ہے۔ طلسم ہوشربا میں بھی، عصری آگہی کی لہریں موجیں مارتی نظر آتی ہیں۔

اُردو کا ہر افسانہ نگار اپنے معاشرے کے مبلغ علم اور بصیرت یا دوسرے لفظوں میں روحِ عصر کو اپنے شعور کا حصہ بنا کر لکھتا رہا ہے اس کا ذہنی اُفق اپنے سابقین یا متقدمین کے مقابلے میں زیادہ وسیع ہوتا ہوا نظر آتا ہے یہ ذہنی اُفق اپنے روایات میں بھی پیوست ہے، تہذیب و تمدن کے عرفی شعار میں بھی اور نت نئے علوم و فنون کی روشنی کا بھی احاطہ کرتا ہے۔ مثلاً جب دھلی میں دھلی کالج قائم ہوا (۱۸۴۱ء) تو مغلوں کا جاگیردارانہ نظام اپنے زوال کی انتہا کو پہنچ رہا تھا، سیاسی لحاظ سے اقتدار میں اس حد تک ضعف آچکا تھا کہ بنگالہ کلیتہً ان کے ہاتھ سے نکل چکا تھا، شمالی ہند اور جنوبی ہند کے اکثر علاقوں اور صوبوں پر برائے نام مغلیہ حکومت باقی رہ گئی تھی، تہذیبی اور علمی سوتے خشک ہوتے جا رہے تھے نتیجہ یہ ہوا کہ دھلی کالج قائم ہوتے ہی مسلمانوں کا ایک مقتدر اعلیٰ طبقہ اس کالج سے رجوع ہوا اور اس کے اثرات و ثمرات قبول کرنے لگا پروفیسر رام چندر کی ادارت میں شائع ہونے والے تینوں اُردو مجلے (محبِ ہند، فوائد الناظرین اور قران السعدین)

نوجوانوں میں مقبول ہونے لگے اور اجتماعی زندگی میں جو جو اور جہاں جہاں خلا واقع ہوئے تھے انہیں نئے نئے طرز ہائے فکر اور مکتبہ ہائے شعور پُر کرنے لگے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مغلوں کی برائے نام حکومت (۱۸۵۷ء) کے خاتمے کے فوری بعد سر سید اپنے ہر اول دستے کے ساتھ میدان میں آگئے اور علمی تہذیبی مذہبی اور ادبی محاذ پر رونما ہونے والے خلا پُر کرنے لگے چنانچہ نذیر احمد کی ہر ادبی کاوش عصری آگہی کا پتہ دیتی ہے، اسی طرح لکھنؤ نے جنگِ آزادی کو جس طرح جھیلا تھا، طلسم ہوش ربا علائم و رموز کی رزمیہ زبان میں اس کی ترجمان ہے اور اس کے مصنفین کے پختہ شعور کا بدیہی نتیجہ ہے اور اگر بفرضِ محال افسانے کو محض مغرب کا ثمرہ سمجھا جائے اور اس کی ابتدا پریم چند سے کی جائے تو برِ صغیر کے طول و عرض میں دوڑتی ہوئی جدوجہد آزادی کی روح ان افسانوں میں جاری و ساری ملتی ہے حتیٰ کہ سوزِ وطن تو برطانوی سامراج کے لئے چیلنج بن گیا تھا جس کے نتیجے میں پریم چند کو سرکاری ملازمت چھوڑنا پڑی تھی۔

عصری آگہی یوں تو ہر زبان کے ادب کے تمام اصناف میں کسی نہ کسی شکل میں موجود ہوتی ہے لیکن بطورِ خاص اُردو افسانے سے رجوع کیجیے تو ہر دور کے افسانے میں اس کا عمل دخل موجود ہے عصری آگہی لکھنے والے اور قارئین دونوں کے مابین ایک نقطۂ اتصال یا مفاہمت کی فضا پیدا کرتی ہے دونوں کے اذہان اپنے زمانے کے اجتماعی شعور کی رو پر دوڑتے ہیں اور فریقین میں سے کسی کو کہیں بھی خلا محسوس ہو تو مفاہمت کا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے یہ خلا یا تو قاری کو فنی تخلیق میں محسوس ہوتا ہے اور اگر دوسری صورت میں افسانہ نگار کو قارئین کے ذہنی سطح کی پستی کا علم ہو تو (اور اپنے فن پر اعتماد ہو تو) "شہرت شعرم بگیتی بعد من خواھد شدن" کی پیش گوئی کرتا ہے لیکن پستی میں اُترنا دانش و بینش کی توہین سمجھتا ہے تا اینکہ قارئین کی ذہنی تربیت شروع ہو جاتی ہے اور کچھ نہ کچھ اذہان اس سطح تک ضرور پہنچ جاتے ہیں یہ ترقی پسند افسانے کی ابتدا میں بھی قارئین کی بیشتر صفوں

میں یہی کیفیت پائی جاتی تھی ـــــ وجہ یہ تھی کہ مغربی علوم و فنون سے لکھنے والوں کے دماغ تو منور و مستنیر تھے مگر پڑھنے والوں کے اذہان کی سطح پست تھی نتیجہ یہ ہوا کہ جیسے جیسے علوم و فنون کی تعلیم بڑھنے لگی افہام و تفہیم کے دوائر بھی بڑھنے لگے اور بالآخر کہیں نہ کہیں پر مفاہمت ہو گئی۔

عصری آگہی کے واضح طور پر دو دائرے نظر آتے ہیں ایک کا تعلق اس بصیرت سے ہے جو معاشرے کی علمی سطح پر موجود ہوتی ہے اور دوسرے دائرے کا تعلق آفاق سے ہے یعنی کائنات کے باب میں تمام علوم معلومہ کی سب سے زیادہ بلند سطح کو فنکار چھو رہا ہو اور بیک وقت دونوں دائروں میں تطابق پیدا کر رہا ہو، ہمارے زمانے کے افسانہ نگاروں کی غالب اکثریت دونوں دائروں میں قدم رکھ چکی ہے اور فنی لحاظ سے افسانے کے تمام ممکنہ اسالیب میں اس کا اظہار کر رہی ہے، آج سے پندرہ بیس سال قبل بالعموم افسانہ نگاروں کی غالب اکثریت کا یہ رویّہ نہ تھا اور ان کی فکر کا احاطہ اس قدر وسیع نہ تھا۔ الا ماشاء اللہ، لہٰذا اس عصری آگہی کے پیچھے گذشتہ بیس سال کے سائنسی، صنعتی اور فنی ارتقاء کا ایک جال پھیلا ہوا ہے جس نے پوری کائنات میں پھیلی ہوئی زمین کے باشندوں کو یکجا ہونے کا احساس دلایا ہے اور بطورِ خاص تیسری دنیا کی محرومیوں کو اجاگر کیا ہے نیز استحصال کنندہ عناصر کے چہروں کو واضح کر دیا ہے۔ ریڈیو، ٹیلی ویژن، ٹیلی فون اور فلم کی نعمتوں کے ذریعے علوم کو تیز رفتاری سے دور دور تک پھیلایا ہے لہٰذا عصری آگہی کا وہ مفہوم جو آج سے پچاس سال قبل تھا، محدود تھا، آج زیادہ وسیع ہے، چنانچہ فن افسانہ نگاری کے وہ اسالیب جو پچاس سال قبل پائے جاتے تھے آج پرانے اور فرسودہ ہو چکے ہیں اور افسانہ نگار جو ذرا ذرا سے اشاروں میں بات پیدا کر دیتا ہے اس کے لئے بیسیوں صفحات ضائع کرنا ضروری نہیں سمجھتا، جو مفاہیم اب سے کچھ سال قبل تک وضاحت طلب تھے آج اظہر من الشمس ہیں، تاہم میری اس گفتگو سے یہ خیال کرنا کہ میں کسی ایک مخصوص اسلوبِ بیان کی وکالت

کر رہا ہوں، غلط ہے، میں صرف اظہارِ حقیقت کے طور پر یہ کہہ رہا ہوں کہ ہر دور کی بصیرت اپنے اظہار کا کوئی طریقہ یا اسلوب خود دریافت کرتی ہے جس طرح پانی اپنے بہاؤ پر راستہ خود بناتا ہے یہی حال آگہی کے اظہار کے لئے فنی اسلوب بیان کا خود بخود وضع ہونا قرینِ مصلحت ٹھہرتا ہے چنانچہ افسانہ جو روایتی اسلوب میں لکھا گیا اپنی ضرورت کے تحت کسی سانچے میں ڈھلا اور اگر علامتی یا تجریدی اسلوب بیان میں ظاہر ہوا تو یہ لباس بھی اس کی ضرورت کے عین مطابق تھا یا ہے اور اگر نہیں ہے تو اسے بھی بدلنا پڑے گا اور اسی طرح جدید افسانہ معرضِ وجود میں آیا اور جدید تر بھی، لیکن تجرباتی سطح سے گزر کر اگر معاشرے میں اسے قبولِ عام بیس پچیس سال بعد بھی نہ مل سکا تو یقین کیجیے کہ یا تو کوئی متبادل اسلوب اور آئے گا یا روایتی افسانہ اپنی جگہ واپس آ جائے گا۔

آج سے تقریباً ایک صدی قبل، یعنی ۱۸۸۵ء میں فرانس میں افسانے نے مروجہ روایتی چولا بدلا اور کسی ردِ عمل کے طور پر علامت اور تجرید کو اپنایا، وہ ان کی ضرورت تھی، ہمارا اس تاریخ سے دور کا بھی واسطہ نہیں، ممکن ہے بطور فیشن بعض لوگوں نے ان کی تاسی کی ہو لیکن حقیقت یہ ہے کہ علامت ہمارے روایات سے علیحدہ نہیں ہے۔ علامت اور علامت نگاری دونوں اُردو ادب کے ساتھ ساتھ رہی ہیں صرف فورٹ ولیم کالج کی سلیس نگاری کے دور اور سر سید اور ان کے رفقاء کے زمانے میں اظہار مافی الضمیر کے لئے آسان اور عام فہم زبان سے تشبیہہ استعارے تمثیل اور علامت کو خارج کر دیا گیا تھا جس پر "کلکتے میں ادب کی جا جمالی ہے" کا طعنہ بھی عرصے تک دیا جاتا رہا لیکن ترسیلِ خیال اور ابلاغ کا معذرت خواہانہ عجز علامت کے لئے موانع پیدا کرتا رہا ورنہ علامت کچھ عرصے کے لئے غائب ہو ہو کر ظاہر ہوتی رہی کچھ عرصے قبل پاکستان میں مارشل لاء اور ایوبی دور کی جمہوریت کش روش نے ایک بار پھر سامنے آ کر علامت کو پناہ گاہ کے طور پر ظاہر کیا کہ خیال اور الفاظ کو کیموفلاج کر کے قارئین تک پہنچایا جائے اور اس طرح افسانے کے لئے علامتی اسلوب کو

مجبوراً اپنایا جائے ، دیکھا جائے تو علامت بجائے خود بُری شے نہیں بلکہ وقت کی ضرورت اور اظہار کا وسیلہ ہے لیکن علامت کو علامت وہی لوگ بنا ڈالتے ہیں جو اس میں ابہام پیدا کردیتے ہیں یعنی سوچے سمجھے بغیر محض فیشن کے لئے علامت استعمال کرتے ہیں اور جسے وہ علامت سمجھتے ہیں وہ بسا اوقات علامت ہی نہیں ہوتی علامت سے کوئی چھوٹی چیز ہوتی ہے اور زیادہ تر استعارہ بن کر رہ جاتی ہے علامت میں معنویت کا اخفا CONCEALMENT نہایت درجہ بلاغت پیدا کر سکتا ہے۔ بشرطیکہ تاریخ اساطیر، دیومالا یا مذہبی مابعد الطبیعیات میں اس کی جڑیں موجود ہوں ورنہ افسانہ نگار کی ذاتی اور مفروضہ علامات ابہام اور عجز کی بنا پر چونکہ معنی کی ترسیل نہیں کر سکتیں لہٰذا معلق اور بے معنی بن کر رہ جاتی ہیں چنانچہ علامت کا استعمال بدسلیقہ پھوہڑ اور کم سواد افسانہ نگار کے ہاتھوں اپنی افادیت کھو دیتا ہے، میں اس مقام پر نام لئے بغیر صرف اتنا اشارہ کر سکتا ہوں کہ ہمارے یہاں پاکستان میں صرف چند گنتی کے افسانہ نگار علامت نگاری کے اسلوب پر صحیح قدرت رکھتے ہیں اور اکا دکا ہندوستان میں بھی ، باقی علامت اور تجرید کے نام پر افسانہ نگاروں کی جو ایک فوج ظفر موج نظر آتی ہے وہ مہمل نگاری کے سوا اور کوئی خدمت نہیں کر رہی ہے بلکہ یہ فوج چند معقول افسانہ نگاروں کا تابع مہمل بن کر رہ گئی ہے ۔

تجریدی افسانہ بھی ایک اسلوب ہے اس کا زیادہ تر تعلق مصوّری سے ہے میں ایک تجریدی افسانہ نگار کو کسی قدر قریب سے جانتا ہوں اس کے ذہن کی تربیت میں مصوّری اسٹیج، ٹیلی ویژن، فلم اور ادب کو بہت دخل ہے اور اس کے ذہن میں رنگوں، روشنیوں اندھیروں آوازوں کے زیروبم کے نقش ونگار کے پیچ وخم نے ایک خاص اپج پیدا کی ہے ۔
اندھیروں آوازوں کے زیروبم کے نقش ونگار کے پیچ وخم نے ایک خاص اپج پیدا کی ہے وہ مصوری پر بھی قادر ہے اور اسٹیج پر یونانی اور ہندوستانی اساطیر کے امتزاج سے اظہار کے نت نئے اسالیب پیش کرنے میں کمال رکھتا ہے اندھیرے اور روشنیوں کے تضادات سے مفاہیم کے تعین میں وقیع مقام

رکھتا ہے چنانچہ اگر روایتی افسانے میں مکمل مہارت رکھنے کے بعد وہ تجریدی افسانے سے رجوع ہوا تو چنداں مضائقہ نہیں کہ وہ ترسیل خیال پر یہاں بھی قدرت رکھتا ہے ۔
لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جو افسانہ نگار تجرید کی مبادیات سے بھی واقف نہیں وہ تجریدی افسانہ نگاری میں کیا گل کھلائیں گے، یعنی یہ مبلغ علم اور بصیرت کا معاملہ ہے، لہٰذا ضرورت ہوا کہ علامت اور تجرید یا روایتی افسانے کے اسالیب بیان پر وہی اپنی گرفت مضبوط رکھ سکتے ہیں جنہیں بصیرت بھی ہو اور فن پر مکمل قدرت بھی جس طرح کمہار کے گھومتے ہوئے چاک پر گیلی مٹی سے باکمال کمہار ہی سڈول ظروف تیار کر سکتے ہیں اسی طرح معاشرے اور کائنات سے خام کہانی کے مواد کی گیلی مٹی سے افسانے کا ظرف تیار کرنے میں وہی افسانہ نگار کامیاب ہو سکتے ہیں جو اپنی انگلیوں کی فنکارانہ چلت پھرت سے حسب ضرورت گیلی مٹی کو جب چاہیں اور جہاں سے چاہیں موڑ کر کوئی بامعنی شکل دے سکیں افسانہ خواہ روایتی ہو یا علامتی یا تجریدی فن صورت گری سے مشابہ ہے اور فن صورت گری پر ہر ایک قادر نہیں ہو سکتا، معاشرے کی تمام علمی و فنی بصیرتیں جس پر روشن ہوں وہی افسانے کے خدوخال میں معنی کا رنگ بھر سکتا ہے ۔

عصری آگہی کے سلسلے میں کہا جا سکتا ہے کہ اس کے مختلف دائرے معاشرے، شہر وطن اور ملک تک بھی محدود ہو سکتے ہیں یعنی اگر لبنان میں فلسطینی مظلوموں پر اسرائیلی عناصر نے جنگ مسلط کردی ہے اور فلسطینی خاک وخون میں نہا رہا ہے تو فلسطینی کا زاویۂ نگاہ اور ہوگا اور جارح اسرائیل کا مختلف گو دونوں کے آگہی کے دائرے ایک ہیں مگر زاویۂ نگاہ مختلف ہوتے کے سبب ایک فلسفۂ خیر کا ترجمان ہوگا تو دوسرا شر کا یعنی جو بصیرتیں عام ہیں ان کا تعین کرنا اور اچھے اور بُرے کی تمیز کرنا تدبیر کے ساتھ ساتھ تفکر اور تعقل کے ذریعے دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی علیحدہ کرنا بھی ضروری ہے گویا یہ محاکمہ بھی فن کار کرتا ہے تاکہ

آفاقی اقدار کی بقا کا عمل جاری رہ سکے عصری آگہی میں صرف چند باتوں کا جان لینا کافی نہیں ہوتا محاکمہ کر کے ان کی حیثیت کا تعین بھی ضروری ہوتا ہے، یہ کام اصل میں نقاد کرتا ہے لیکن چونکہ اُردو افسانے کی ادستا کی کسی نے نہ تو ٹر نڈ لکھی نہ ٹر نڈ یا ٹر نڈ اس لئے مختلف النوع افسانوں اور ان کے زمانوں کے مابین جو گیپ یا خلاء نظر آتا ہے اسے فکری سطح پر پُر نہیں کیا جا سکا اور اگر کسی وقار عظیم نے یہ خدمت انجام بھی دی تو جزوی طور پر خیر وقار عظیم تو پھر بھی ایک اچھے پڑھے لکھے نقاد تھے بعض کم سواد نقادوں نے محض اپنے ادبی قامت بلند کرنے کیلئے افسانے کی بیساکھیوں کو استعمال کیا اور افسانہ نگاروں کے کندھوں پر چڑھ کر شہرت کے آسمان پہ پہنچ گئے، ایسے جعلی یا سوڈو نقادوں کی ایک کھیپ نظر آتی ہے جس سے ادب کو، صنف افسانہ کو، قاری کو یا خود افسانہ نگار کو کوئی فائدہ نہیں پہنچا حالانکہ جنون GENUINE افسانہ نگار کو نقاد کی کوئی ضرورت نہیں ہوتی مگر صالح نقاد موجود ہو تو کم از کم رطب و یابس کو علیحدہ کر کے صالح افسانہ نگار کی نشاندہی کر سکتا ہے اور لوگوں کو جتا یا بتا سکتا ہے کہ صالح اقدار عصری آگہی میں کس حد تک جھلک رہی ہیں اور کس حد تک مزید نمائندگی کی ضرورت ہے۔

بیس پچیس سال قبل تک اُردو افسانے پر جوگورکی، دوستوفسکی، چیخوف، موپاساں اور اوہنری کے فن کا سایہ پڑ رہا تھا وہ کم ہو گیا ہے البتہ کچھ غیر معروف اور غیر معتدل روایت شکن افسانہ نگاروں کا اِکا دُکا ذکر نظر آ جاتا ہے چند سکہ بند افسانہ نگاروں سے قطع نظر کر لیجئے تو بیشتر بزعم خویش اپنی اپنی رو میں اپنی راہ چلے جا رہے ہیں اور کچھ ایسے بھی ہیں کہ عصری آگہی سے بھی ناتہ توڑے بیٹھے ہیں البتہ یہ بات قابلِ اطمینان ہے کہ جن لوگوں نے روایتی افسانے کو بھی سمجھا بوجھا ہے برتا اور استعمال کیا اگر علامت اور تجرید کی طرف مائل ہوئے ہیں تو انہوں نے فن کی بھی وقیع خدمت کی ہے اور افسانہ نگاری کے تمام ادبی تقاضوں کو انتہائی ذمہ داری سے پورا کیا ہے، ایسے افسانہ نگاروں کا ذہنی افق بھی نہایت وسیع ہے اور انفس و آفاق کے ہمہ جہت اور ہمہ گیر موضوعات سے پنجہ آزمائی کرتے ہوئے

بعض اوقات انہوں نے ایسے عمدہ افسانے تخلیق کئے ہیں کہ اُردو باوجود اپنی تہی دامانی کے عالمی افسانوی ادب میں ایک اہم مقام حاصل کر سکتی ہے یہ بھی درست ہے کہ ابھی اُردو افسانہ بہت سی زبانوں کے افسانوی ادب سے پیچھے ہے لیکن حوصلہ شکنی کی حد تک بہت پیچھے بھی نہیں ہے۔

عصری آگہی کے ضمن میں ایک کمی کی طرف اشارہ ضروری ہے کہ اُردو افسانہ میں ہمارے دیہی معاشرے کی ترجمانی تقریباً نہ ہونے کے برابر ہے پریم چند، احمد ندیم قاسمی کرشن چندر اور ابتدا میں سدرشن کے علاوہ اور کسی نے برِصغیر کی پچاس فیصد آبادی کی ترجمانی نہیں کی ہے چند بزرگوں نے اس ضمن میں جو کبھی کبھی کاوشیں کی ہیں ان کا عدم و وجود برابر ہے ضرورت ہے کہ برِصغیر کے ہر ہر علاقے کے دیہی خطوں کی ترجمانی اُردو افسانہ کرے۔ اگرچہ علامتی اور تجریدی افسانے میں فوک کلچر کو جذب کرنے کی کم سے کم گنجائش ہے لیکن روایتی افسانے میں اسے جذب کرنا مشکل نہیں۔

عصری آگہی کے سلسلے میں ہمارے افسانے کی صنف کو ایک خاص قسم کے نقاد سے بہت نقصان پہنچ رہا ہے یہ نقاد بھی جعلی یا سوڈو ہے کیونکہ یہ گروہی مفادات کو ملحوظ رکھ کر بعض سوڈو قسم کے افسانہ نگاروں کا ڈھنڈورا اس طرح پیٹ رہا ہے کہ جنون GENUINE افسانہ نگار اور اس کا فن اس میں دب کر رہ گئے ہیں بعض لوگوں نے بالالتزام یہ اہتمام کیا ہے کہ ملکوں ملکوں قریوں قریوں چوکی پہرے بٹھا رکھے ہیں اور شکاریوں کو گھات میں لگا رکھا ہے کہ خبردار جو اُبھرتا ہوا شاعر افسانہ نگار یا انشائیہ نگار وغیرہ نظر آئے فوراً گرفتار کر کے اپنے حلقے میں شامل کر وا اور اپنا حلقہ بگوش بنا کر اسے ایسے کنوئیں میں ڈال دو کہ آسمان اسے نظر ہی نہ آئے، اس طرح اس کا بار بار ذکر کرو بیانگ دہل اس کا ذکر کرو کہ نہ اسے کوئی آواز سنائی دے اور نہ سننے والوں کی کچھ سمجھ میں آئے چنانچہ دیکھتے دیکھتے مہمل نگاروں کی ایک کھیپ تیار ہو گئی ہے جن کی تخلیقی صلاحیتیں

بانجھ ہو چکی ہیں اور اب ان کی سمجھ میں یہ بات آ رہی ہے تو وقت گزر چکا ہے کہ انہیں دھوکا دیا گیا، دراصل یہ فریب اردو ادب سے کیا جا رہا ہے اور یہ قومی و ملی سطح ہی پر نہیں نوع بشر کی سطح پر انسانی نقصان ہے اور انسانی صلاحیتوں کا ایسا ہی استحصال ہے جیسے بیگار کیمپ یا بردہ فروشی کا گھناؤنا دھندہ، ظاہر ہے کہ ایسے افسانہ نگاروں کو کنویں کے اندر سے جتنا آسمان نظر آتا ہے وہ بہت مختصر ہوتا ہے چنانچہ عصری آگہی سے محرومی ان کا اور اردو افسانے دونوں کا مقدر ٹھہرتی ہے۔

گذشتہ بیس پچیس سال میں دنیا کہاں سے کہاں پہنچ گئی ہے۔ ہمارے معاشرے کو بہت سی باتوں کی کانوں کان خبر تک نہیں ہے بعض موانع ایسے بھی ہیں کہ ہماری آبادی کا بیس بائیس فیصد حصہ جو باخبر اور خواندہ ہے اس تک بھی بوجوہ بہت سی خبروں کی رسائی نہیں تاہم تخلیقی صلاحیتوں سے مالامال باخبر شاعر یا افسانہ نگار جب ایسی خبروں تک کسی نہ کسی طرح رسائی حاصل کر لیتے ہیں اور بنی نوع انسان کی فلاح و بہبود کے نقطۂ نظر سے، انسانی معاشرے کی بھلائی اور کائنات کی بقا کے لئے ضروری ہو جاتا ہے کہ اسے لوگوں تک پھیلایا جائے تو موانع کے باوجود کوئی نہ کوئی راستہ نکالنا پڑتا ہے اور اب تو کچھ عرصے سے "دام ہر موج میں حلقۂ صد کام نہنگ" والا معاملہ درپیش ہے، قطرے کو گہر ہونے تک بڑے بڑے ہفت خوان طے کرنا پڑتے ہیں، لیکن تخلیقی صلاحیت رکھنے والا افسانہ نگار نہایت درجہ ہنرمندی سے فنی پردے میں چھپا کر وہ خبر یا وہ خاص بات ادب کے ذریعے لوگوں تک پہنچا دیتا ہے ہمارے بعض افسانہ نگار بڑی نیک نیتی اور مستعدی سے اس نیک کام پر لگے ہوئے ہیں اور انتہائی دیانتداری سے یہ خدمت انجام دے رہے ہیں قطع نظر اس بات سے کہ ان کے راستے کے مشکلات گر انہیں دار کا راستہ دکھاتے ہیں گہ سنت منصور کے تتبع پر اکساتے ہیں، بہرحال ایسے لوگوں کی تعداد بہت کم اور اقل قلیل ہی مگر غنیمت ہے کہ سچ بولنے والوں کی آبرو سے قوموں کی آبرو و قرنوں

تک زندہ رہتی ہے۔

افسانے کے نقادوں میں فی زماننا ہندوستان میں محمد حسن، قمر رئیس، گوپی چند نارنگ اور وارث علوی، ڈاکٹر شارب ردولوی، مہدی جعفر، باقر مہدی وغیرہ، پاکستان میں محمد علی صدیقی، سلیم اختر اور شہزاد منظر وغیرہ کے نام لئے جا سکتے ہیں انہی لوگوں سے بجا طور پر یہ توقع کی جا سکتی ہے کہ صنف افسانہ کا بالاستیعاب مطالعہ کریں گے اور عمرانی تاریخی اور معاشرتی محرکات و عوامل کا مفصل جائزہ لیتے ہوئے جدید افسانے روایتی افسانے، علامتی اور تجریدی افسانے کو تناظر میں رکھ کر وہ باتیں کہیں گے جن کے نہ ہونے سے جنون افسانہ پنپ نہیں سکا اور جنون افسانہ نگار پھل پھول نہیں رہا ہے صالح نقاد کا فرض بہت گمبھیر ہے اب فقرے بازی اور فتویٰ سازی کے دور کو الوداع کہنے کا وقت آن پہنچا ہے۔

دبیر کی شعری لسانیات

اُردو کی شعری لسانیات پر غور کرنے کے لئے جن منہاج کا تعین ہونا چاہئیے تھا، میری ناچیز رائے میں ابھی تک نہیں ہو سکا، بالخصوص شبلی نعمانی نے کہ خود رومانوی جمالیاتی اور تاثراتی دبستان کے نقاد تھے، موازنۂ انیس و دبیر میں، فصاحت و بلاغت کے ذیل میں ابتدائی نوعیت کی بحث چھیڑ کر خاموشی اختیار کر لی، حالانکہ وہ اس موضوع پر کسی قدر تشفی بخش کام کر سکتے تھے۔ اس جملہ معترضہ کو محض تمہید کے طور پر پیش کرتے ہوئے اُردو ادب کے قارئین کی توجہ اس حقیقت کی طرف منعطف کرانا مقصود ہے کہ اُردو شاعری کے خمیر میں جنوبی ہند اور شمالی ہند کے ادوار سے لے کر اب تک پورے برصغیر میں شعری لسانیات کے حوالے سے دو رویّے، دو مختلف دھاروں کی طرح جاری ہماری نظر آتے ہیں، اپنی آسانی کے لئے یا عام شناخت اور پہچان کے لئے ہم ایک لسانی رویے کو معرب اور مفرس کہہ سکتے ہیں دوسرے رویّے کو مہند اور مفرس کہہ سکتے ہیں واضح رہے کہ ان خود ساختہ اصطلاحوں میں محض شناخت کرنے کی صلاحیت ہے۔ مفرس اور مہند رویّوں کی آمیزش فطری تھی۔ اسی طرح معرب اور مفرس رویّے بھی فطری تھے، محض لسانی مزاج ظاہر کرنے کے لئے انہیں وضع کر لیا گیا ہے۔ معرب اور مفرس مزاج اسلامی، مابعدالطبیعیات کے رجحان کا پتہ دیتا ہے جبکہ مفرس اور مہند رویہ ہند اسلامی ثقافت اور مقامی رنگ کا ترجمان ہے۔

جنوبی ہند میں ایک سو بانوے سال تک مذکورہ بالا شعری لسانیات کے رویوں میں جوار بھاٹا کی سی کیفیت نظر آتی ہے، کبھی معرب اور مفرس شعری لسانیات کو عروج حاصل ہوتا ہے کبھی مہند اور مفرس رویّے کا پلہ بھاری پڑتا ہے کہ تاریخی، معاشرتی اور ثقافتی محرکات و عوامل کے ساتھ ساتھ شاعروں کی انفرادی سائیکی بھی ان رویوں کے منہاج بدلتی رہتی ہے نیز شعری اصناف کے تقاضے بھی اس پر اثر انداز ہوتے رہے۔ شمالی ہند میں دبستان دہلی اور دبستان لکھنؤ دونوں میں مذکورہ بالا رویوں کی پہچان کچھ زیادہ مشکل نہیں، شمالی ہند میں ایہام گو شعراء کا زمانہ میرؔ و سوداؔ، غالبؔ و ناسخؔ کے زمانے حتیٰ کہ دبیرؔ اور انیسؔ کے دور میں بھی یہی تقسیم نظر آتی ہے۔ یہ واضح رہے کہ مفرس اور مہند رویّے میں حضرت امیر خسرو کی شخصیت اور شخصیت کے تمام پہلوؤں کے پرتو جھلکتے ہیں، ان کا تصوف موسیقی، شاعری، ثقافت سب جذب ہو گئے سبب کہ معرب اور مفرس رویوں میں خالص اسلامی مابعدالطبیعیات عقائد و نظریات تصورات اور جذبات اپنے نظام لسانیات کے حوالے سے اُبھرتے ہیں تو اپنے ہمراہ لغات بھی وہی روایتی لے کر آتے ہیں۔ جس کے سبب دونوں رویوں کے مابین بُعد اور فاصلہ قائم ہو جاتا ہے۔

معرب و مفرس رویّہ یا مہند اور مفرس رویّہ شعری لسانیات کے ضمن میں ہے کیا؟ ہمارے قارئین کو یقیناً اس سلسلے میں تھوڑی سی اُلجھن ہو سکتی ہے کیونکہ علمِ لسانیات کی رو سے یہاں مصطلحات کا ذکر نہیں ہو رہا ہے اور نہ مصطلحات کے معروف معنیٰ میں کسی رد و بدل کا ذکر کیا جا رہا ہے بلکہ محض ایک عام سی بات یہ کی جا رہی ہے کہ تخلیق کاروں کی قوت انشاء پردازی بلاتکلف جن لفظوں یا جس قسم کے لفظوں کو تصرف میں لاتی ہے اس کا ایک مخصوص نہج اور مزاج بھی قائم ہوتا ہے اور اس مزاج اور مذاق کا تعین کسی فرد کی سائیکی سے ہوتا ہے یہ سائیکی عمرانی اور معاشرتی عوامل سے بھی بنتی ہے اور تاریخی و ثقافتی محرکات سے بھی اثر قبول کرتی ہے۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ خود لفظوں کا بھی مزاج اور مذاق ہوتا ہے۔

تخلیق کار اور لفظوں کے مابین جو فطری ربط قائم ہوتا ہے وہ محض اتفاقیہ اور اچانک رونما نہیں ہو جاتا بلکہ دونوں کا سنجوگ اپنے اپنے مذاق اور مزاج کے لحاظ سے رفتہ رفتہ قائم ہوتا ہے۔ شاعر کا مبلغ علم اور مبلغ علم کا رجحان اگر خارجی ہے تو معروضی لحاظ سے لفظیات کو اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ مبلغ علم کا رجحان اگر احساسات اور جذبات کی طرف سے ہوتا ہوا تخیل کی طرف جاتا ہے تو لفظ کی حیثیت ثانوی اور تخیل کی اوّلین بنتی ہے یہاں بھی تخلیقی مرحلے میں جسے متخیلہ تشکیل دیتی ہے دو راستے نظر آتے ہیں جن میں سے کسی ایک پر چلنے یا چلتے رہنے کا مشورہ شاعر کی افتاد مزاج دیتی ہے یعنی داخلی یا معروضی، چونکہ دبیر اور انیس دونوں مرثیہ گو شاعر تھے۔ لہٰذا دونوں کے راستے معروضی ہیں رویے بھی معروضی ہیں کہ صنف مرثیہ بجائے خود معروضی ہے لیکن افتاد مزاج یا شاعر کی تخلیقی سائیکی میں عمرانی عوامل جو الفاظ کے مآخذ تک اس کی متخیلہ کو لے کر جاتے ہیں اس کی داخلی شخصیت کا صحیح اور سچا عکس پیش کرتے ہیں اور اسی مقام پر یہ طے ہو جاتا ہے کہ شاعر معرب اور مفرس الفاظ کے رویے کے مآخذ سے قریب ہے یا مفرس اور مہند۔

اُردو کے معرب اور مفرس رویے کے الفاظ اور ان کے مآخذ کا مزاج زیادہ تر مابعد الطبیعیاتی یا اسلامی مابعد الطبیعیاتی ہے جبکہ مفرس اور مہند الفاظ کے مآخذ کے رویے کا مزاج ہند آریائی ہے۔ مذکورہ بالا مآخذ کے منہاج کے تعین میں تہذیبی پس منظر پوری طرح کارفرما ہوتا ہے اس تہذیب میں قدیم روایات، ثقافت اور اس کے مقامی رنگ جھلکتے ہیں، رقص اور موسیقی کے اثرات بھی اس میں پائے جاتے ہیں چنانچہ اس ضمن میں شاعر کا ذہنی اُفق بھی معرض بحث میں آتا ہے۔ مشرق و مغرب میں ساختیاتی تنقید کے مختلف دبستان اس سلسلے میں بعض دلچسپ مباحث سے دست و گریباں نظر آتے ہیں لیکن ہمارے احاطہ بیان سے فی الحال وہ خارج ہیں، ہمیں شاعر کی تخلیقی صلاحیت میں مذکورہ مآخذ پر تھوڑی سی لب کشائی کی اجازت ملنا چاہیئے تاکہ دبیر کی شعری

لسانیات کا تعین ہو سکے۔

مرزا دبیر ایک ثقہ، مذہبی اور متدین بزرگ تھے، قدیم لکھنؤ کی رچی ہوئی تہذیب سے ان کا تعلق تھا، دینی مدرسوں میں روایتی علوم اور متداولہ نصاب میں بہت جلد تحصیل کر لی۔ دبیر کی ذہانت اور فطانت کا ان کے حافظے سے تعلق تھا۔ حافظے میں تاریخ کتب، سیر اور سیرت کو جذب کرنے کی غیر معمولی صلاحیت تھی۔ جس نے اسلامی مابعد الطبیعیات کا راستہ دکھایا اسی مقام پر عربی اور فارسی زبانوں میں دسترس کمال کی حد تک بہم پہنچائی لکھنوی ادب آداب ثقافت لکھنؤ سے وراثتاً بھی ملے اور اکتساب بھی کئے۔ لکھنؤ بھی عسکری لحاظ سے انحطاط کی زد پر تھا لیکن اس انحطاط میں بھی ایک بانکپن، طنطنہ اور شکوہ موجود تھا، اس کے تہیب اور دبدبے کو دیکھنا ہے تو دبستان لکھنؤ کے مرثیے کو دیکھیے اور سرور کی نثر کے بعد طلسم ہوشربا کی نثر اور باقیات لکھنؤ یا گردیس کا رواں کے طور پر پنڈت رتن ناتھ سرشار کی نثر دیکھئے آپ کو لکھنوی تہذیب کے خدوخال نظر آ جائیں گے لیکن دبیر کا ذہنی اُفق لکھنؤ کے علمی اور عوامی کی سطح کے روزمرہ اور محاورے تک نہیں پہنچا ان کا ذہن کتابوں کے اوراق میں اس درجہ مگن ہے کہ مشاہدے کے لئے مظاہر فطرت سے کم رجوع کرتا ہے۔ لہٰذا صنائع و بدائع کا مآخذ بھی کتب سیر اور تاریخ ہیں، اور اسلامی مابعد الطبیعیات کے پہلو بہ پہلو الفاظ کی جزالت بھی انہیں اپنے ذہنی ٹریک سے الگ نہیں ہٹنے دیتی وہ اپنی سنجیدگی تدین اور ثقاہت سے قطع نظر نہیں کر سکتے سچ پوچھئے تو ذہناً قلباً اور باطناً وہ متشرع مولوی تھے، زاہد تھے۔ متقی پرہیزگار بزرگ تھے لیکن چونکہ شعر کہتے تھے۔ طبعاً شاعر تھے۔ لہٰذا تنگ نظر مُلّا نہ تھے۔ شمّہ لطیف مزاج میں تھی لیکن اس کے حدود و قیود نے ان کی شخصیت کو آزادی سے پنپنے نہ دیا شوخی بذلہ سنجی رعایت لفظی و معنوی لفاظی لسانی ضلع جگت اور بولی ٹھولی میں مخلی بالطبع ہونے کی بدعت کو ان کی ثقاہت مطلقاً قبول نہیں کرتی ان کا ذہن کتابی علوم اور کتابی واقعات کے

دائرے میں رہ کر ہی سوچتا اور فکر کرتا ہے ان کے نظامِ تفکر اور ضابطہ تعقل میں مطالعہ اوّلین مقام رکھتا ہے ان کے زمان و مکان عام آدمیوں سے مختلف ہیں لہٰذا الفاظ کا مآخذ اسی دائرے میں انہیں فراہم ہو جاتا ہے اور چونکہ یہ سارا نظامِ فکر کسی قدر خود ساختہ ہے لہٰذا الفاظ کا مآخذ جو مابعد الطبیعیاتی ہے اس دائرے کے اندر موجود ہے اور اس دائرے کو معرب اور مفرس رویّہ کہا گیا ہے۔

میر انیس بھی مابعد الطبیعیاتی موضوع پسند کرتے ہیں لیکن دونوں کے افتادِ مزاج میں جو بنیادی فرق ہے اس کے سبب دونوں کے ادراک اپنے اپنے مآخذ سے رجوع رہتے ہیں انیس ہند آریائی تہذیب کے اس دائرے میں سفر کرتے ہیں۔ جہاں الفاظ مفرس اور مہند رویّے کے حامل ہیں تو الفاظ کا مزاج بھی اپنے فطری اور تہذیبی پس منظر سے الگ نہیں ہو سکتا۔ میر انیس طبعاً رومانوی ہیں اور جمالیاتی حس بہت تیز رکھتے ہیں ان کا نظامِ فکر فطرت کے مطالعے سے سیر چشم ہے مشاہدہ بہت تیز ہے بلکہ تخیل یا قوت متخیلہ کے زمان و مکان نہایت وسیع و عریض ہیں لیکن چونکہ وہ خیال جذبے اور وجدان کو حدِ اعتدال میں رکھتے ہیں۔ ماورائیت کی طرف نہیں جانے دیتے۔ لہٰذا وہ عامتہ الناس سے بھی قریب ہیں نیز ثقافت اور تہذیب کو بھی مبالغے کی حد تک نہیں جانے دیتے لہٰذا واقعات اور کردار معاشرے کی فطری حدود و قیود سے آگے نہیں بڑھتے زبان تخیل کے تحت رہتی ہے الفاظ و معنی میں توازن و ہم آہنگی قائم رہتی ہے معاشرے کے عام مروجہ روزمرہ اور محاورے سے صرفِ نظر نہیں کرتے، رعایت لفظی و معنوی، صنائع و بدائع کو حدِ اعتدال میں رکھتے ہیں اور لفظوں کے استعمال میں غیر معمولی مبالغے یا غلو سے کام نہیں لیتے لہٰذا شعری لسانیات میں انہیں جس دبستان سے فطری لگاؤ ہے رویّے کے لحاظ سے وہ مفرس اور مہند قرار پاتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں دبیرؔ اور انیسؔ کے مابین حدِ فاصل قائم ہوتی ہے۔ یہ ذہنی بُعد ہے اور اسی مقام سے دونوں کے ذہنی رویوں کا تعین ہوتا

ہے، دونوں کے متخیلہ کے مابین واضح فرق نظر آتا ہے دونوں کے پاس الفاظ کا بے پناہ ذخیرہ ہے لیکن الفاظ کے خاندان الگ الگ ہیں الفاظ کے سر الگ الگ ہیں، کہیں کہیں پر تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ دبیر فارسی میں سوچ رہے ہیں اور اردو میں ترجمہ کر رہے ہیں۔ شبلی نے جسے فصاحت اور بلاغت کی اصطلاحات میں تقسیم کرکے اپنی بات کو مثالیں دے کر سمجھایا ہے وہ صرف فصیح اور غیر فصیح الفاظ کی بحث تک محدود نہیں ہے بلکہ متخیلہ کے اساس ادراک کے فرق کو ظاہر کرتا ہے۔ مابعد الطبیعیاتی سوچ اگر فلسفیانہ مباحث سے متعلق ہو تو منطقی استدلال کے سہارے دلائل و براہین اور تلمیحات و تمثال کے ذریعے معروضی نظم میں تسلسل پیدا ہوتا ہے اور قارئین کی دلچسپی قائم رہتی ہے جیسا کہ ہمارے زمانے میں اقبالؔ اور جوشؔ کے یہاں نظر آتا ہے لیکن اگر معروضی نظم کا دائرہ فلسفیانہ نہ ہو تو شاعر کو مشکل پیش آتی ہے۔ دبیرؔ مرثیہ گو شاعر تھے، واقعہ کربلا اپنی جگہ وہی ایک ہے اس میں تنوع پیدا کرنے کے لئے شاعر کی متخیلہ ضمنی واقعات، احادیث، روایات اور ان کے واقعات در واقعات کی کڑیوں کو جوڑتا ہوا کرداروں سے ملاتا ہے اور کرداروں کے حفظ مراتب، مزاج، مذاق اور تضاد سے کام لیتے ہوئے داستان نگار اور ناول نگار کی طرح نہایت فن کارانہ چابکدستی دکھاتا ہے۔ ڈرامہ نگار کی طرح کردار نگاری میں نفسیات کو ملحوظ رکھتے ہوئے کبھی باطنی اور کبھی ظاہری تصادم کی فضا پیدا کرتا ہے اس کے پاس کینوس بہت بڑا ہوتا ہے۔ داستان نگار، ناول نگار اور ڈرامہ نگار کی طرح اسے وسعت کشادگی اور طول بیان سے تکدر نہیں ہوتا، اسے اپنے قارئین سے زیادہ سامعین اور حاضرین سے تعلق ہوتا ہے وہ حاضرین کی سائیکی پر بھروسہ کرتا ہے اور انہی کے مزاج اور مذاق کو ملحوظ رکھتے ہوئے ہر لمحے اس بات کو بھی یاد رکھتا ہے کہ مرثیہ خوانی کے وقت منبر پر اس کے حرکات و سکنات اور لب و لہجے کے کیسے کیسے رنگ ڈھنگ اور طور طریقے کون کون سے اثرات مرتب

کریں گے چنانچہ اس کی متخیلہ متحرک واقعات سے رجوع کرتی ہے کہ ان میں قوتِ نامیہ موجود ہو اور وہ تسلسل کے ساتھ آگے بڑھتے رہیں۔ دبیرؔ اور انیسؔ دونوں میں یہ باتیں مشترک ہیں لیکن ان کے بیان میں فرق ہے۔ دبیر متخیلہ سے براہِ راست اور فوری الفاظ کی طرف رجوع ہوتے ہیں اور اس طرح متخیلہ کی نوعیت انہیں سہل الحصول الفاظ کے ذخیرے کی طرف لے جاتی ہے، ان سے قریب تر ماخذ معرب اور مفرس ہے جو ان کے کثرتِ مطالعہ سے ان کے ہاتھ آیا ہے اور ان کے لاشعور میں جمع ہے جبکہ انیسؔ کی متخیلہ تخیل کو خوب پکاتی ہے اور شاعر کی شخصیت میں جذب کرتی ہے لاشعور کی سطح سے ابھار کر شعور کی سطح پر لاتی ہے اور چونکہ ان کی سوچ اور فکر میں رومانوی جمالیات کے عناصر کا غلبہ ہے لہٰذا اس تہذیبی پس منظر میں الفاظ کا ذخیرہ خود بخود تفحص کا راستہ اختیار کرتا ہے اور مفرس اور مہند ماخذ سے رجوع ہوتا ہے۔

لسانیات میں لفظیات MORPHOLOGY اور معنیات SEMENTICS کی بحث کے حساب سے اگر بیان کو آگے بڑھایا جائے تو مصطلحات کی ایک کتھونی تیار ہو جائے گی جس سے طولِ کلام کا تکدر بھی ہوگا اور بحث کی اصل شق کہیں گم ہو جائے گی لہٰذا مختصراً عمرانی نفسیات کو ملحوظ رکھتے ہوئے اتنا عرض کیا جا سکتا ہے کہ میر انیس اور مرزا دبیر کے خاندانی پس منظر بھی مختلف ہیں، دونوں کی افتادِ مزاج بھی الگ ہے دونوں کے ابتدائی تعلیم اور تربیت کے منہاج بھی علیحدہ ہیں لہٰذا دونوں کی سائیکی کے خط و خال ابتدا ہی میں دو مختلف النوع شخصیتوں کا پتہ دیتے ہیں یقیناً اس مقام پر دونوں کے نسلی اور وراثتی فرق اور ان کے تقاضوں کا بھی GENTICS اور ANTHOPOLOG کی روشنی میں مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ جدید نفسیات میں شعور لاشعور، تحت الشعور، قبل شعور اور ما قبل شعور کے حوالوں سے دونوں کی سائیکی کو سمجھتے ہوئے اس فرق کا معروضی تجزیہ کر کے جو نتائج حاصل ہوں گے وہ بھی انہی

دبستانوں کے مفرس اور مہند ماخذ کی یا معرب اور مفرس رویے کی نشاندہی کریں گے۔

اس مقام پر یہ فیصلہ کرنا کہ ان دونوں معروف رویوں کے دبستانوں میں سے کونسا دبستان اچھا، دلکش، موثر اور فطری تھا، راقم الحروف جیسے مبتدی کا کام نہیں علمائے لسانیات اور علمائے صوتیات کا کام ہے، یہاں اس قدر عرض کر دینا ضروری ہے کہ مرزا دبیر کے ماخذ میں مابعد الطبیعیات کا جو بہت زیادہ عمل دخل ہے اس کا پس منظر بہت دلچسپ ہے۔

اولاً دبیر کے سوانحی خاکے کو سامنے رکھئے ۱۸۰۳ء تا ۱۹۷۵ء کا زمانہ تاریخی، سیاسی اور معاشرتی لحاظ سے برِصغیر میں بحران اور ابتری کا دور قرار پاتا ہے۔ اس میں تعمیر و تخریب پہلو بہ پہلو موجود ہیں لیکن اجتماعی طور پر شکست و ریخت کا وہ عمل جو شاہجہان کے بعد شروع ہوا تھا اس کا ایک عہد، ۱۷۵۷ء میں بنگالے میں مکمل ہوا تو دوسرا دور، ۱۸۵۷ء میں دھلی اور لکھنؤ میں تکمیل کو پہنچا، زوال کے دورِ اوّل میں سلطنت شاہ عالم از دلی تا پالم کا فقرہ زبان زد خلائق تھا، نیز یہ کہ اسی دور میں فارسی زبان کے خاتمے کے ساتھ ساتھ مسلم ثقافت کا اور مسلم معیشت کا برِصغیر اور مشرقِ وسطیٰ کے مابین بنا ہوا وہ پل ٹوٹ گیا جو اُردو کے عروج کے نام سے بادی النظر میں ترقی کے دور سے عبارت نظر آتا ہے لیکن حقیقتاً اس پل کے ٹوٹنے سے مسلمانوں کا مشرقِ وسطیٰ کے ممالک سے تعلق ٹوٹ گیا اور وہ یہاں من حیث القوم تنہا رہ گئے، اس شکست اور خواری کا احساس بار بار اور بتکرار شاعروں اور نثر نگاروں کے یہاں واضح الفاظ میں بھی ہوتا ہے اور بین السطور بھی اس خسارے کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ۱۷۶۱ء میں احمد شاہ ابدالی نے پانی پت کے میدان میں جاٹوں اور مرہٹوں کو تو شکست دی لیکن بنگالے میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے سامراجی عزائم رکھنے والوں سے کچھ تعرض نہ کر کے اس بحران میں اور اضافہ کیا، اس کے بعد سے پورے برصغیر میں ایک ایسا سیاسی، عسکری، ثقافتی،

صنعتی اور معاشی انتشار پیدا ہوا جو بالآخر برصغیر کی غلامی پر منتج ہوا۔ اودھ جو ۱۷۲۰ء سے نیشاپوری صوبہ داروں کے اور ازاں بعد بادشاہوں کے تسلط میں رہا اگرچہ سامراجی ریشہ دوانیوں کی آماجگاہ تھا لیکن نسبتاً پرامن خطہ زمین تھا کہ جہاں شعروادب کی تخلیق کے لئے فضا سازگار رہی ثانیاً دوسرے دورِ زوال میں انتشار اکھاڑ پچھاڑ قدروں اور اداروں کی ٹوٹ پھوٹ کی رفتار بہت تیز بلکہ برق رفتار ہوگئی تاریخ اور عمرانیات کے علماء اسباب و علل کے لحاظ سے جو استنباط اور استخراج مطالب کرتے ہیں وہ کتنے ہی متنازعہ فیہ کیوں نہ ہوں اس لحاظ سے غور طلب ہیں کہ ہر تخریب کے پہلو میں جو تعمیر نظر آتی تھی اس نے خیرگی تحیر اور استعجاب پیدا کیا اور عوامی شعور کسی چیز کو قبول کرنے یا رد کرنے میں ابھی متامل رہتا کہ معاً دوسری چیز سامنے آجاتی اور اس پے درپے تغیر کی سراسیمگی میں زمانہ قیامت کی چال چل گیا۔ اس پرآشوب دور کی آگہی اور بصیرت ہر صاحبِ دانش و بینش کو نہ تھی اور اگر تھی تو یکساں نہ تھی پھر اس آگہی کے بھی دوائر تھے اور ہر دائرے کا سیاق و سباق اور پس منظر یکساں نہ تھا۔ غالبؔ کی بصیرت اور دبیرؔ کی اور غالبؔ کی سوچ فلسفیانہ منطقیانہ تھی دبیر کی سوچ میں وہ گہرائی نہ تھی غالب رند مشرب مخلی بالطبع بذلہ سنج اور ہمہ جہت شخص ہے دبیر ثقہ سنجیدہ قانع شخص تھے۔ غالبؔ تاریخ کے اس سیاق و سباق میں معاشی، معاشرتی عسکری عوامل کا معروضی تجزیہ کسی قدر سائنٹیفک طور پر کر سکتے تھے اور انہوں نے اسباب و علل کو ملحوظ رکھ کر نتائج مرتب کرکے سمجھوتے کئے۔ دبیر حالات کی تہہ تک پہنچتے پہنچتے اپنا رخ بدل کر رومانوی انداز اختیار کرتے ہیں۔ حیرت استعجاب اور ملال میں مبتلا ہوتے ہیں اور پھر واقعات کربلا کے ملال دکھ اور درد کو تازہ کرکے اس اندوہ کو اخلاقی لحاظ سے جس طرح اپنی ذات میں جذب کرتے ہیں اس سے اپنا اور اپنے معاشرے کا کیتھارسس کو لیتے ہیں گویا یہ غم واقعہ کربلا کے مقابلے میں گھٹ کر رہ جاتا ہے اور دبیرؔ کے من میں جگہ پاکر نکھرتا چلا جاتا ہے، انیسؔ نے بھی یہی کیا لیکن فنی میدان ایک ہوتے ہوئے بھی طریقِ کار اور طریقِ اظہار مختلف ہے کیونکہ

شخصیتوں میں ادراک کے منہاج مختلف ہیں سائیکی الگ ہے رویے الگ ہیں لسانی ماخذ جدا ہیں تاریخی شواہد میں چند باتیں اور بھی غور طلب ہیں مثلاً

۱۔ ۱۸۰۰ء میں فورٹ ولیم کالج قائم ہوا، آسان عام فہم روزمرہ کی بول چال کی زبان میں نثر کا سادہ اسلوب دریافت ہوا۔

۲۔ لکھنؤ میں سید انشاء نے ہندی زبان کی بنا ڈالی لیکن یہاں سرور کی نثر کا طوطی بولتا رہا اور سرور کے اسلوب کے پرستار فورٹ ولیم کالج کے اسلوب کو کلکتے میں ادب کی جاجمالی کا طعنہ دیتے رہے اور یہاں کی روایتی نثر کے عاشق رہے۔

۳۔ یہاں طلسم ہوشربا کی معرب و مفرس مقفیٰ و مسجع رنگین نثر کا اسلوب تادیر موجود رہا اور اس کی گونج پورے برصغیر میں سنائی دیتی رہی یہاں ناسخ کی اصلاحات زبان نے بھی معرب و مفرس رویے پر اپنی اساس قائم کی۔

۴۔ یہاں تباہ شدہ لکھنو کی خاکستر سے رتن ناتھ سرشار کی زبان نے جنم لیا جو معرب و مفرس کم اور ہندی زیادہ ہے یا دونوں کا امتزاج ہے۔

۵۔ ۱۸۲۵-۲۶ء یا ۲۷، ۲۸ غالب نے باندے لکھنو بنارس کے راستے کلکتے کا سفر کیا جس کے نتیجے میں ان کا ذہنی اُفق وسیع تر ہوگیا جو ان کی شاعری اور مکتوب نگاری پر منتج ہوا اور جس نے اُردو نثر میں کالے کو پیدا کیا۔

۶۔ طرزِ بیدل میں ریختہ لکھ کر قیامت برپا کرنے والا اور فارسی بیں تا بہ بینی نقش ہائے رنگ رنگ۔ بگذر از مجموعہ اُردو کہ بے رنگ من ست کے تبختر کو الوداع کہہ کر آسان عام فہم نثر اور سہل ممتنع کی نظم لکھنے لگا لیکن اس کا لسانی رویہ بدستور معرب اور مفرس رہا۔

۷۔ غالبؔ نے سرسیدؔ کی کتاب پر تقریظ کے بہانے جو تنقیص کی وہ دو متضاد اور متناقص نظام ہائے زندگی کے مابین ایک خط فاصل ہے، یعنی مغلوں کا فرسودہ

جاگیردارانہ نظام جو مضمحل اور پژمردہ ہو چکا تھا، مر رہا تھا لیکن کمبخت بڑا سخت جان تھا کہ مر ہی نہیں چکتا تھا اور مغربی سامراج کے جلو میں شہر کلکتے پر طلوع ہوتا ہوا سائنس جدید ٹیکنالوجی کا سورج جس کی شعاعوں سے سڑکیں، دریا، عمارات منور و مستنیر ہو رہے تھے اور اجتماعی زندگی میں زیادہ توانائی چمک دمک، گہما گہمی رونق اور چہل پہل کا احساس پیدا کر رہے تھے اس نے ایک طرح ڈالنے کی طرف راغب کیا یا کم از کم اس کا راستہ ہموار کیا اور ایک نئے شعور کے جگانے میں مدد دی۔

۸۔ دھلی کالج کا ۴۲۔۱۸۴۱ء میں قیام اور پروفیسر رام چندر کی ادارت میں محب ہند فوائد الناظرین اور قران السعدین کا اجراء اس وقت کے نوجوانوں کی ذہنی تربیت کا سامان بہم پہنچا جن میں نذیر احمد، محمد حسین آزاد، پیارے لعل آشوب، مولوی ذکاء اللہ وغیرہ موجود تھے جو تغیرات سے آگاہ ہو رہے تھے اور آئندہ ادبی سطح پر جن کی موثر و قیع اور دیرپا تخلیقات سے ادب میں تفکر و تعقل کے سوتے پھوٹنے والے تھے اور نشاۃ الثانیہ کی بناء پڑ رہی تھے۔

۹۔ غالب کا اسی کالج میں عربی اور فارسی کی اسامی پر اُمیدوار ہونا وغیرہ وغیرہ یہ تمام تاریخی، معاشرتی، علمی، ادبی اور سیاسی محرکات اور عوامل ظاہر یہ کرتے ہیں کہ اُردو زبان میں دو واضح دھارے جو بہت پہلے بن چکے تھے ان کے اسباب و علل بھی موجود تھے اور ان رویوں کو رد کرنے اور قبول کرنے والے بھی موجود تھے جیسے میر انیس، اپنے دادا میر حسن کے لسانی رویے سے متاثر تھے جہاں مفرس اور مہند رویے کو غلبہ حاصل رہا۔۔۔ اس میں زمانی و مکانی سے زیادہ خاندانی اور تخلیقی ذہن کی سائیکی کو دخل ہے جبکہ مرزا دبیر کی سائیکی کا نہج ہی مختلف ہے وہ ثقات لکھنؤ

کی طرف دیکھتے رہے اور ادب کی اس روایت پر ڈٹے رہے جس میں سرور چمک چکے تھے اور طلسم ہوشربا تخلیق ہو کر مقبول ہو رہی تھی اور متروکات ناسخ کا آوازہ گونج رہا تھا میر انیس کی تخلیق سائیکی میں مفرس اور مہند رویہ ہند آریائی ہے اور یہ رویّہ امیر خسرو میر تقی میر، میر درد، نظیر اکبرآبادی، میر حسن، آتش، میرامن، میر انیس، غالب (نثر) سرسید، آرزو لکھنوی حتیٰ کہ ناصر کاظمی تک پہنچتا ہے جبکہ دوسرا رویہ خان آرزو، سودا مصحفی، ذوق، ناسخ، دبیر، غالب (شاعری) حالی، اقبال اور جوش جیسے باکمال شعراء کے شعری لسانیات کے رویے کا تعین کرتا ہے واضح رہے کہ ان رویوں کی لسانی پہچان وقت کے ساتھ ساتھ واضح ہوتی گئی اور قوی تر شکل میں پہچانی جانے لگی دونوں میں سے کسی ایک رویے کو کم تر یا برتر ٹھہرانا یا دونوں کا موازنہ و مقابلہ کرنا مقصود نہیں اس کی ضرورت ہے کہ دونوں رویے ادب کے ارتقاء میں معین و مددگار ہوئے ہیں دونوں رویوں نے بڑا اور آفاقی ادب پیدا کیا ہے نظم میں بھی اور نثر میں بھی، مفرس اور مہند رویہ اپنی ارضیت رکھتا ہے۔ اپنے زمان و مکان رکھتا ہے احساسات، جذبات اور وجدان سے مہمیز پاتا ہے اور اپنے رنگ و آہنگ اور موسموں میں جھلکتا ہے۔ معرب و مفرس رویہ اپنے خارجی لباس یعنی الفاظ کے شکوہ اور مابعد الطبیعیات کی جلالت قدر کے علاوہ فکر اور عقل کی رفعتوں میں دمکتا ہے، دبیر اس رویے کے شاعر ہیں اور ان کی شعری لسانیات کے ماخذات نہایت وسیع ہیں۔

اوپر جن تاریخی عوامل کے ذیل میں مغرب کے استعماری نظام کا ذکر ہوا ہے وہاں بین السطور میں مزاحمتی ادب کی تخلیق پر ذہن خود بخود رجوع ہوتا ہے اس سلسلے میں دھلی میں بخت خان اور لکھنؤ میں حضرت محل کی مزاحمتی تحریکیں تاریخ کے واقعے کے طور پر سامنے آتی ہیں۔ تخلیق کی سطح پر اس سیاق و سباق میں تقریباً ہر صنف میں مزاحمتی ادب پیدا ہوا۔ دلبستان دھلی میں رنگ غزل بدل گیا لکھنؤ میں مرثیے اور

داستان (طلسم ہوش ربا) میں بطورِ خاص یہ رنگ جذب ہوا علامت کا معنوی ظہور ہوا مرزا دبیر سیتاپور میں عرصے تک مقیم رہے اور ان کے مرثیوں میں جو خیر و شر کی قوتیں شبیرؑ و یزید کی علامت بنتی تھیں اس علامت کی معنوی جہت زیادہ واضح صورت میں سامنے آئی تو مزاحمتی رجحان پہچانا گیا کیونکہ پورا لکھنو خون کے سمندر میں نہا کر نکلا تھا اور اسے "شر" سے ٹکرانے کا عملی تجربہ ہوا تھا، دبیر نے اس تجربے کو محض ایک موج خون نہیں سمجھا کہ آئی اور سر سے گزر گئی بلکہ اس کی تپش کو لفظ لفظ میں جذب کیا مگر الفاظ کا رویہ وہی معرب اور مفرس تھا۔ صنائع و بدائع بھی وہی اور ان سب کے ماخذ میں وہی مابعد الطبیعیاتی رنگ جھلکتا ہے تاہم اُردو کی صنف مرثیہ میں جنگِ آزادی کی ناکامی واقعہ کربلا کے تناظر میں اجاگر ہو کر اخلاقی حیثیت بلند کر گئی یعنی اس تجربے نے واقعہ کربلا کے تمام اخلاقی پہلو نمایاں کر دیئے۔ خیر و شر کی نبرد آزمائی میں اخلاقی فتح خیر کی ہوتی ہے دبیر نے اور دوسرے مرثیہ نگاروں نے اسی پہلو پر زور دیا شمالی ہند کے وہ قارئین و سامعین جو صنف مرثیہ کو محض مذہبی چیز سمجھتے تھے مرثیے پڑھ کر اور سن کر اس کی اخلاقی اور ادبی حیثیت کے بھی قائل ہوئے، اس مقام پر دبیر کے بعض مراثی میں ایسی تمہیدیں ملتی ہیں جن میں حریت اور حریت فکر اور اس کے لئے قربانی اور ایثار کو ضروری سمجھا گیا اس طرح انیس اور دبیر دونوں نے مرثیے کے ذریعے عوام کی ذہنی تربیت کی ، دبیر کی شعری لسانیات نے معرب اور مفرس الفاظ کا اس پس منظر میں جو استعمال کیا ہے وہ نہایت مؤثر و قیع اور پر شکوہ ہے۔ مزاحمتی ادب میں لفظوں کا مزاج ایک مؤثر کردار ادا کرتا ہے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد اُردو کے تمام اصناف نے مزاحمتی ادب پیدا کیا لیکن مرثیے کی صنف نے بطورِ خاص اس میں کمال پیدا کیا، بیسویں صدی میں اُردو کی مزاحمتی شاعری کا بادشاہ جوش ملیح آبادی بھی مرثیے کی صنف میں اسی لئے چمکتا ہے کہ اوّلاً تو وہ الفاظ کا مزاج داں تھا ثانیاً اس

کی شعری لسانیات کا قبلہ دبیر کی شعری لسانیات کی طرف قائم ہے اور چونکہ مرثیہ ایک ایسی ہمہ جہت صنف نظم ہے جس میں منظر نگاری، واقعہ نگاری، کردار نگاری مکالمہ نگاری، گفتگو، مناظرہ، مباہلہ، بحث مباحثہ، رزمیہ، مقابلہ، مجادلہ، داؤں پیچ، پینترے بازی، شہسواری، تلوار بازی، شجاعت، مردانگی، تہور، خیر و شر کے کردار وں میں باہم حفظ مراتب، شہادت بین کبھی ڈرامائی انداز میں کبھی عام واقعاتی لحاظ سے ظہور میں آتے ہیں لہٰذا دبیر کی شعری لسانیات نے اُردو نظم کے امکانات میں جو وسعت پیدا کی اس نے حالی، اقبال اور جوش کے لئے راستہ ہموار کیا اور آفاقی شاعری کے وہ وہ منہاج متعین کئے جن سے علم بیان و علم بدیع کو خاطر خواہ تقویت پہنچی، آج نظم اُردو کی پامال اور پیش پا افتادہ روشیں جن اساتذہ کی رہین منت ہیں۔ ان میں دبیر کا نام کسی صورت فراموش نہیں کیا جا سکتا کہ انہوں نے خونِ دل سے ان کی تزئین و آرائش کی ہے اور خود مشکلات جھیل کر آنے والوں کے لئے راستہ آسان بنایا ہے۔

غالبؔ کا نظریہ شعر

غالبؔ کے نظریہ شعر کی تفہیم ہمارے زمانے میں بظاہر مشکل، ہو تو ہو، حقیقتاً آسان اور سہل ہو چکی ہے کیونکہ معاشرتی علوم کے ارتقاء اور تجزیے اور تحلیل کے صحیح مذاق نے بہت سے مراحل خوش اسلوبی سے طے کر لئے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ استنباط نتائج اور استخراج خیال میں کسی قدر اختلاف ہو سکتا ہے جس سے جزوی فرق کے سوا، کلی طور پر بہر حال رائے قائم کرنے میں مدد مل سکتی ہے لیکن آج کے قارئین ادب غالبؔ کے ذہن سے مجموعی طور پر زیادہ قریب آچکے ہیں اور وہ جو غالبؔ نے پیش گوئی کی تھی کہ ؎

شہرت شعرم بگیتی بعد من خواهد شدن

اس میں ایک جہت یہ بھی تھی کہ غالبؔ کو یقین تھا کہ تفکر و تعقل کا ایک ایسا دور ضرور آئے گا جس میں انسانی ذہن رومانی خیالات کے دھندلکوں سے نکل کر حقائق کی سرزمین پر پاؤں ٹکا سکے گا اور اس زمانے میں غالبؔ کے اشعار کا حسن بھی قارئین پر منکشف ہو سکے گا چنانچہ اسی بناء پر غالباً ہمارا ہی دور غالب فہمی کا دور ہے۔

آج کا قاری شاعر کے جذبات اور خیالات کے محرکات اور عوامل کو اس کے شعور لاشعور، تحت الشعور، قبل شعور اور ماقبل شعور میں تلاش کرتا ہے اور کسی غواص کی طرح اس کی شخصیت کے درون میں اتر جاتا ہے اس کے عمرانی ماحول کو کھنگالتا ہے اس کے معاشرتی پس منظر میں، تہذیبی عوامل میں، معاشی حالات میں، روایتی اور

تاریخی عوامل کی جزئیات میں ڈوب جاتا ہے اور دُرِ مقصود کھوج نکالتا ہے بسا اوقات کسی ایک ہی لفظ کے سہارے اور کبھی کبھار سطور سے زیادہ بین السطور کے محذوفات کے ذریعے وہ شاعر کے اصل مافی الضمیر کو دریافت کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے یہی وجہ ہے کہ آج کے نقاد کو جس ذہین قاری سے واسطہ پڑا ہے اسے پوری طرح مطمئن کرنے کیلئے اسے قدیم اور جدید علوم اور نظریات سے رجوع رہنا پڑتا ہے چنانچہ غالب کے نظریہ شعر کی تفہیم اسی بناء پر آسان ہے لیکن یہ بھی ملحوظ رہے کہ یہ مشکل ان معنیٰ میں ہے کہ جہاں لوگوں کے اذہان کی خاطر خواہ تربیت و تہذیب مروجہ منطقی اور سائنٹفک منہاج پر نہ ہوئی ہو ایسے قارئین یقیناً کم سواد بھی ہیں اور غالب ان کے لئے مشکل بھی ہیں اور بسا اوقات لاینحل بھی تاہم اس دور میں غالب اور ان کے کلام کو نہ سمجھنے والے خال خال ہی ہوں گے۔

غالب کے نظریہ شعر کو سمجھنے کی ضرورت اس لئے ہے کہ اولاً تو غالب کی شخصیت متقدمین، معاصرین اور متاخرین سب میں منفرد و ممتاز ہے۔ ثانیاً ان کی فکر اور اسلوب دونوں میں وہ تنوع ہے جو کہیں اور نہیں ملتا، ثالثاً ان کا احساس جمال ماورائی نہیں ارضی ہے رابعاً وہ روایت شکن اور مجتہد ہیں خامساً فارسی گویان اور ریختہ گویان دونوں میں ان کا مقام اس لئے بلند ہے کہ تخیل کے آمیزے میں تفکر اور جذبے کو جس طرح وہ خمیر کرتے ہیں کوئی دوسرا شاعر اس پر قادر نہیں۔ انہوں نے دھلی کے ریختہ کو سچ مچ اصفہان پہنچا دیا اور اصفہان کی فارسی کو دھلی لے آئے ممکن ہے کہ یہ بات بعض اصحاب کو آسان نظر آتی ہو لیکن اگر تاریخی پس منظر، روایتی اقدار کے تسلسل، معاشرتی عوامل اور غالب کے عمرانی اور نفسیاتی سیاق و سباق کو ملحوظ رکھا جائے تو یہ باور کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ یہ کمال کیونکر ممکن ہوا۔ بے شک صرف یہی ایک مثال ایسی ہے (اور ایسی بہت سی مثالیں ہیں) جن کے سبب غالب کے شعری نظریہ کی تفہیم اور بھی آسان ہو جاتی ہے اور غالب ہم سے قریب تر آجاتے ہیں۔

قبل اس کے کہ نفس مضمون سے رجوع کیا جائے ایک مختصر سا خاکہ پیش خدمت

ہے کہ اسے میرے ناچیز معروضات کی تمہید سمجھنا چاہیئے نیز یہ کہ گفتگو کو کسی قدر مربوط اور منضبط رکھنے کے لئے اس کے خط و خال کا تعین نامناسب بھی نہیں ہے چنانچہ غالب کے نظریہ شعر کو سمجھنے کے لئے جن ماخذ کو سامنے رکھنا پڑے گا ان میں غالب کا فارسی دیوان، اُردو دیوان مکاتیب بطورِ خاص اہم ہیں نیز غالب کی دوسری غیر اہم تحریروں کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا غالب کے نظر شعر کی تفہیم کے ضمن میں ان کے مزاج کے فکری اور عقلی جہات کو سامنے رکھنا ہو گا، تخیل کی اساس اور شعر کے خمیر کو سمجھنا پڑے گا، ان کے مذاق شعری میں احساس جمال اور احساس تبحر کا جائزہ لینا پڑے گا۔ بیدل اور ماورائے بیدل جو مرزا کے شعری ذوق نے سفر کیا اس کا احاطہ بھی کرنا پڑے گا (یعنی مرزا نے بتدریج بیدل سے ابتدا کرکے جوار تعامر حاصل کیا اور بیدل سے تجاوز کیا اس کا ایک ہلکا سا خاکہ) مرزا کے تخیل کے خمیر میں عقل اور جذبے کے آمیزے میں الفاظ اور فارسی تراکیب کے کردار کا تعین اور اس ضمن میں عرفی نیظری اور قاآنی سے تجاوز کرنا لائق اعتنا مراحل نہیں ہیں یقیناً غالب کے ذہنی افق کی توسیع میں اور فکری ارتقا میں ان کے عمرانی ماحول کا حصہ، معاشرتی اور تاریخی حالات کا حصہ، سفر کلکتہ اور دوران سفر ان کا مشاہدہ اور مطالعہ، دھلی کے فرسودہ روائتی مضمحل اور پژمردہ جاگیردارانہ نظام کے اقدار حیات کلکتے میں نئے صنعتی نظام اور تیز رفتار اجتماعی زندگی کے ظاہری فیوض و برکات (یہ باطن استعماریت پر اس کی اساس قائم تھی) کلکتے کی تیز رفتار اجتماعی زندگی میں غالب کے احساسِ جمال کی طمانیت کے وافر سامان موجود ہونا نیز کلکتے اور دھلی کے مابین معاشی معاشرتی، تاریخی اور تمدنی زندگی کے علاوہ تہذیبی زندگی کا واضح فرق محسوس کرنا وہ دھلی کی تہذیبی زندگی کا حصہ ضرور تھے لیکن ان کا ذہن اور اس کا فکری ارتقا۔ دھلی کے روائتی اور مغلوں کے فرسودہ نظامِ حیات کے بیمار حصار کو توڑنا چاہتا تھا، اس کا بہترین ثبوت وہ تقریظ ہے جو غالب نے سرسید کی کتاب پر لکھی، اس تقریظ سے غالب کے ذہن پر فکر پر اور ان کے نظام تعقل کے مناہج پر بخوبی روشنی پڑتی ہے اور اس کے خط و خال بھی واضح ہوتے ہیں۔ ڈھائی تین سال کا جو

عرصہ غالب نے دھلی کے باہر کلکتے میں گزارا اس میں کسی قسم کا پچھتاوا اور احساس زیاں نہیں ملتا اگرچہ مرزا قتیل کے شاگردوں سے جو ذہنی تکدر مرزا کو ہوا تھا وہ کسی دوسرے انسان اور معمولی ذہن کے شاعر میں ہزیمت، شکست خوردگی، خستگی اور مایوسی پیدا کر سکتا تھا اور اس کا اثر برسوں قائم رہ سکتا تھا لیکن مرزا نے اسے پرکاہ کے برابر بھی اہمیت نہ دی، اس کا سبب ایک تو یہ ہے کہ وہ مضبوط قوی کے آدمی تھے۔ دوسرے مرزا قتیل کے شاگردوں کے اعتراضات کو وہ مطلقاً خاطر میں نہ لائے۔ تیسرے ان اعتراضات کی حیثیت محض خوردہ گیری کی تھی جس سے مرزا کے نظریہ شعر اور نظریہ حیات کی کلیت پر حرف نہیں آتا تھا، چوتھے یہ کہ مرزا اپنی ذہنی بضاعت اور فکری منہاج کے تعین و تعمیر میں اس درجہ مگن تھے کہ ایسی حقیر باتوں پر توجہ کرنے کی نہ انہیں فرصت تھی نہ ضرورت بلکہ ان کے مشاہدے اور مطالعے کو جو غذا فراہم ہو رہی تھی اور افکار و نظریات میں جو کشادگی اور نہادگی پیدا ہو رہی تھی قتیل کے شاگردوں سے معرکہ آرائی کو وہ بقول عرفی غوغائے رقیباں ہی سمجھتے تھے۔

عرفی تو می اندیش ز غوغائے رقیباں
آواز سگاں کم نہ کند رزق گدا را

غالب کے نظریاتی اور فکری ارتقا میں جہاں ان کے خاندانی اور عمرانی معاشرتی اور تاریخی عوامل اور قیام کلکتہ معین و مددگار ہوئے وہاں دھلی کی تبدیل ہوتی ہوئی آہستہ رو معاشرت بھی مددگار ثابت ہوئی جس میں دھلی کالج کا قیام ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے، گو غالب نے نہ تو اس کالج میں تعلیم حاصل کی اور نہ تدریس کے پیشے سے وابستہ ہو سکے لیکن دھلی کالج بجائے خود ایک نئے نظامِ معاشرت کی علامت بن کر ابھرا تھا جس نے ہندوؤں کے قدیم پاٹ شالہ کے نظامِ تعلیم اور مسلمانوں کے فرسودہ درسِ نظامیہ پر ضرب کاری لگائی۔ نظامِ تعلیم کے پہلو بہ پہلو جو تصورِ حیات بدلا اس نے مادی اور ارضی اقدارِ حیات کی اہمیت کو قائم کرنا شروع کر دیا اور ایک طرح ارتقا کے جدلیاتی مادی تصور کی بنیاد رکھدی

وہ اس طرح کہ دھلی کالج میں پروفیسر رام چندر نے (جو ماسٹر رام چندر بھی کہے جاتے تھے) اپنی بے مثل فعال اور کارآمد شخصیت سے کام لے کر سائنٹفک اور معروضی سوچ پیدا کرنے، منطقیانہ تجزیے کرنے اور استدلال سے پر فیصلے کرنے کی تربیت دی اور اپنی بے پناہ مقناطیسی شخصیت کے قائدانہ جوہر سے کام لے کر اس وقت کی نوجوان نسل کے احساسات نظریات، خیالات اور افکار کے منہاج کو یکسر بدل کر رکھدیا۔ رام چندر صرف استاد ہی نہ تھے بلکہ مفکر، فلسفی، ماہر عمرانیات، ادیب اور صحافی بھی تھے۔ ان کی نگرانی میں محب ہند فوائد الناظرین اور قرآن السعدین جیسے علمی ادبی معاشرتی اور سائنسی مجلے شائع ہوتے تھے۔ ۱۸۴۱ء یا ۱۸۴۲ء سے لے کر ۱۸۵۷ء تک یہ کالج قائم رہا۔ (آج یہ کالج ڈاکٹر ذاکر حسین کالج کے نام سے قائم ہے) لیکن سولہ سترہ سال تک اس کالج نے جو خدمت انجام دی اس کے سبب دھلی کے نوجوانوں کی کایا ہی پلٹ گئی، غالب کی عمر دھلی کالج کے قیام کے وقت ۴۴ - ۴۵ سال تھی اور اس کے خاتمے کے وقت وہ ساٹھ سال کے ہو چکے تھے، بظاہر اس دوران غالبؔ کی شخصیت کی تکمیل ہو چکی تھی اور اب غالب کے نظریات میں اضافے اور شخصیت کی تعمیر و تکمیل میں مزید گنجائش باقی نہ تھی لیکن یہ درست نہیں ہے۔ اوّلاً تو انسان مہد سے لحد تک سیکھتا ہی رہتا ہے، ثانیاً دھلی کالج کے فیوض و برکات غالب کے اس نظریے کی تائید میں سامنے آرہے تھے جو کلکتے کے دوران قیام ان میں پیدا ہوئے تھے گویا وہ نوجوان نسل جو دھلی کالج سے مستفیض ہو رہی تھی وہ غالبؔ کے ان نظریات میں پختگی پیدا کررہی تھی جو معاشرتی اور تاریخی تبدیلیوں سے عبارت تھے۔ ظاہر ہے کہ بعد میں اس نسل کے تربیت یافتہ نوجوان سرسید کی تحریک میں نہ صرف نمایاں ہوئے بلکہ تحریک کا ہراول دستہ بنے۔

غالبؔ ۱۸۵۷ء کے خونیں ہنگامے کے نوحہ گر ضرور ہیں کہ موج خوں اہل دھلی کے سر سے گزر گئی اور اس قلزم خوں میں پوری تہذیبی زندگی ملیا میٹ ہو گئی لیکن غالبؔ میر

کی طرح مغلیہ سلطنت کے خاتمے پر نوحہ گری نہیں کرتے اور نہ انہوں نے دلی اور دل کے مرثیے لکھے یہ درست ہے کہ میرؔ کے زمانے میں دھلی پر پہلے نادر شاہ کا حملہ ہوا پھر سورج مل جاٹ نے تباہی پھیلائی اور تیسری بار احمد شاہ ابدالی اور جاٹوں اور مرہٹوں کے مابین معرکے گرم ہوئے۔ دھلی بار بار اجڑی لیکن غالبؔ کے زمانے میں جیسی اجڑی پہلے کبھی نہ اجڑی تھی کہ دھلی کی اینٹ سے اینٹ بج گئی اور اس غتربود میں سب کچھ تہس نہس ہو کر رہ گیا۔ دلّی پر انگریزوں کی ستھرائی پھر گئی مگر غالب کو اور ان کی بصیرت کو یہ علم تھا کہ جو بدیہی واقعات دھلی کا مقدر ہیں انہیں کوئی نہیں روک سکتا وہ بہر حال وقوع پذیر ہو کر رہیں گے کہ ملک کی اقتصادیات کی باگ ڈور حکمرانوں کے بجائے سرمایہ داروں، تاجروں، ٹھیکے داروں اور بیرونی طاقتوں کے ہاتھ میں تھی اور نظم و ضبط میں انتشار تھا اور عسکری لحاظ سے حکمران کٹ پتلی بن چکے تھے ان حالات میں یہ اندازہ کرنا مشکل نہیں کہ ایک اجتماعی نظامِ حیات کی طبعی موت بہر حال ہو کر رہتی ہے سو ہو گئی انہیں بخت خان اور بہادر شاہ ظفر کے معاہدے مٹکاف اور ہڈسن کو دھلی کے لال قلعے سے بے دخل کرکے دھلی کے باہر محصور کرنے مرزا مغل اور ملکہ زینت محل کے ذریعے حکیم احسن اللہ اور مرزا الٰہی بخش جو بہادر شاہ ظفر کو ورغلا کر اپنی سازشوں کا شکار بنا رہے تھے کا علم تھا۔ ان سب باتوں کا سیاسی شعور تھا اور وہ اس بساط پر سجے ہوئے مہروں کو جانتے اور پہچانتے تھے اور سمجھتے تھے کہ ان کی کچھ حیثیت نہیں کہ تاریخ میں وہی نظام قابل لحاظ کردار ادا کرتا ہے جس کی اساس مضبوط اور مستحکم اقتصادیات پر قائم ہوتی ہے۔ مغلوں کا فرسودہ نظام اقتصادیات برسوں پہلے ایک کرم خوردہ اور دیمک لگے درخت کے مانند بن چکا تھا، جس کے ڈھنے کا انجام اہلِ فکر و نظر پر روشن تھا۔ صرف اس کے جھٹکے سے جوار تعاش اور زلزلہ آتا تھا وہ بہر حال کسی وقت بھی متوقع تھا، یہی وجہ ہے کہ غالب شرفاء کے بے گھر ہونے دھلی کے تباہ ہونے پر ضرور ملول ہیں لیکن اس نظامِ حیات کے نوحہ گر نہیں، یہی ان کی بالغ نظری بھی ہے

معروضیت بھی اور منطقی فکر بھی یعنی غالب نے ۱۸۵۷ء کے اسباب و علل کا مادی تجزیہ کیا اور اس پر مطمئن ہو گئے۔ غالب کی اس بصیرت کو سمجھنے سے ان کے نظریہ شعر پر بھی روشنی پڑتی ہے ان کے مزاج اور ان کی شخصیت کے نہاں خانے نمایاں ہوتے ہیں تاریخی جبریت کے حصار میں پھنسے ہوئے فرد کا معروضی طور پر اپنے ماحول کے عوامل کا تجزیہ کرنا آسان نہیں ہوتا غیر معمولی افراد یہ غیر معمولی کام انجام دینے پر قادر ہوتے ہیں۔

اپنے دور آخر میں غالب نے شعر گوئی کم کر دی تھی مکاتیب سے زیادہ کام لیا، ان مکاتیب سے اس زمانے کے تاریخی، معاشرتی اور ادبی حالات بھی سامنے آتے ہیں اور خود غالب کے سوانحی حالات بھی ظاہر ہوتے ہیں۔ بالخصوص ان کے نظریہ شعر پر روشنی پڑتی ہے۔

غالب کی شخصیت شاعری اور نظریہ شعر پر حالی، عبدالرحمان بجنوری، نیاز فتحپوری ڈاکٹر یوسف حسن خاں اور احتشام حسین کے خیالات اس بناء پر اہم ہیں کہ ان میں افراط و تفریط بھی ہے اور توازن بھی، یوں تو نقادوں اور محققوں میں شاید کوئی بھی ایسا شخص نہیں ہے، جس نے غالب کے باب میں کوئی نہ کوئی رائے نہ دی ہو، بلکہ اپنی پگڑی کا طرّہ بلند رکھنے اور پڑھے لکھے لوگوں میں معتبر بننے کے لئے غالب کی شعری متاع پر رائے دینے کو ناگزیر خیال کیا ہے مگر سچی بات یہ ہے کہ متذکرہ بالا نقادوں اور مولانا غلام رسول مہر، وزیر الحسن عابدی، مالک رام، عرشی رامپوری، کالی داس گپتا رضا، مولانا مرتضیٰ حسین فاضل اور کاظم علی خاں جیسے محققوں کے سوا بہت کم لوگوں کی باتیں دل کو لگتی ہیں تاہم دوسرے تمام نقادوں اور محققوں کے کام کو جن کے یہاں بخوف طوالت نام نہیں لئے گئے نظر انداز بھی نہیں کیا جا سکتا۔

حالی نے غالب کی شخصیت شاعری اور نظریہ شعر پر سب سے پہلے ایک متوازن کتاب یادگار غالب پیش کی جس میں مرزا کی شخصیت کے حسن و قبح بخوبی سامنے آئے

عبدالرحمان بجنوری نے افراط پسندی کا ثبوت دیا اور اپنے ذاتی تاثرات بیان کر کے غالب کے نظریہ شعر کے سلسلے میں جو استنباط کیا وہ آج تک متنازعہ فیہ خیال کیا جاتا ہے۔ نیاز فتحپوری بھی تاثراتی نقد کی بنیاد جذبے خیال اور وجدان پر رکھتے ہیں جن میں قطعیت نہیں ہوتی، ڈاکٹر یوسف حسن خاں کی غالب کے ذہن تک جو رسائی ہوتی ہے وہ قدرے حقیقی ہے کہ وہ علم نفسیات، علم الانسان "ANTHROPOLOGY" عمرانیات اور تاریخی محرکات اور عوامل کو ملحوظ رکھ کر جو منطقی نتائج نکالتے ہیں وہ بڑی حد تک درست ہوتے ہیں لیکن احتشام حسین کہ مارکسی نقاد ہیں اور مادی جدلیات کے تناظر میں تاریخی عوامل اور سماجی محرکات کا دقتِ نظر اور باریک بینی سے مطالعہ کرتے اور نتائج مرتب کرتے ہیں ان کی مدد سے غالب کی شخصیت اور نظریہ شعر کی تفہیم میں بہت آسانیاں فراہم ہوتی ہیں۔ اسی طرح محققوں میں سب سے پہلے مولانا غلام رسول مہر نے غالب کے سوانحی حالات کو نہایت صحت کے ساتھ چھان پھٹک کر اکٹھا کیا، وزیر الحسن عابدی نے کہ قدیم و جدید فارسی کے عالم متبحر ماہر لسانیات، مورخ، ادیب، محقق اور مدقق تھے غالب کے فارسی کلام کی از سر نو تدوین کر کے غالب کے شعری نظریے کو اجاگر کیا غالب فرماتے تھے۔

فارسی بیں تا بہ بینی نقشہائے رنگ رنگ
بگذر از مجموعہ اُردو کہ بے رنگ منست

مالک رام، عرش رامپوری، کالی داس گپتا رضا اور مولانا مرتضیٰ حسین فاضل وغیرہ محض محقق اور ماہرین غالبیات ہی نہیں غالب کے والہ و شیدا بھی ہیں۔ جنہوں نے غالبیات کی تحقیق و تدقیق میں اور اس کے جزئیات میں پوری پوری زندگیاں کھپا دیں اور آج غالب کے حوالے سے بہت سے ایسے حقائق جنہیں محققہ اور مصدقہ کہا جا سکتا ہے۔ وہ انہی ماہرین کے طفیل محفوظ ہو گئے ہیں۔ کاظم علی خاں ہندوستان میں غالبیات کے سلسلے میں ایک ایسے تازہ دم محقق ہیں جنہوں نے بعض ماہرینِ غالبیات کے تسامحات کو

اجاگر کیا اور بعض ایسے اہم نکات واضح کئے جن کی صحت سے غالب کی شخصیت کی تفہیم کی نہج تبدیل ہو گئی ابھی چونکہ یہ سلسلہ جاری ہے لہٰذا اس ضمن میں اللّھم زد فزد پر اکتفا کرنا پڑتی ہے۔ غرضیکہ بحولہ بالا محققوں اور نقادوں نے غالب کے نظریہ شعر پر بالواسطہ یا بلاواسطہ اس قدر مواد فراہم کر دیا کہ غالب فہمی کے راستے مزید ہموار ہو گئے

غالب کی شخصیت اور شاعری پر رومانی، جمالیاتی، عمرانی، سماجی، تاثراتی، لسانی اور ساختیاتی دبستانوں کے ماہر نقادوں نے بقدر علم و آگہی اتنا کام انجام دیا ہے کہ اگر صرف اسم شماری NAME DROPING کی جائے تو ایک ضخیم کیٹلاگ تیار ہو سکتا ہے جو راقم الحروف کے موضوع کے احاطہ سے باہر ہے کہ یہاں محض یہ معلوم کرنا ہے کہ غالب کا نظریہ شعر کیا ہے؟ اور اس کی اہمیت کیا ہے؟

غالب کا رویہ رومانی ضرور ہے لیکن وہ ایسے رومان پسند بھی نہیں ہیں جو جذبے خیال اور وجدان کے سہارے اپنی شعری متاع جمع کرتے یعنی وہ رومان پرست نہیں ہیں غالب کا احساسِ جمال بھی نہایت نفیس شائستہ اور تراشیدہ ہے جس میں نسلی تفاخر کا احساس، تہذیبی روایات کا پاس اور معاشرے کی اشرافیہ کا لحاظ شامل ہیں کہ ان سب کے مجموعی حسن سے احساسِ جمال کی طمانیت ممکن ہے۔ تفسیاتی طور پر غالب خود پسند ہیں نرگسی بھی کہے جا سکتے ہیں۔ لیکن خود پرست نہیں ہیں وہ اقدارِ حیات میں صحت اور حسن کو جنت نگاہ اور فردوس گوش کی صورت میں اور شامہ کے لحاظ سے زلف کو معنبر و معطر کی شکل میں دیکھ کر اور محسوس کر کے احساسِ جمال کی تسکین میں نفسیاتی سکون ڈھونڈتے ہیں کہ وہ خود بھی ارضی مخلوق ہیں اور ان کا معشوق بھی اسی سرزمین کا رہنے والا گوشت پوست کا جیتا جاگتا حسین و جمیل خوبصورت اور صحت مند انسان ہے، غالب کا تھوڑا بہت رومان ماضی اور اس کی شخصیات میں ضرور ہے لیکن اس میں غلو نہیں ہے وہ بیدل عرفی نظیری اور قآنی کو اور ان کی شعریات کو ان کے لفظیات کو، تراکیب کو اور تخیلات

کو ضرور پسند کرتے ہیں، بعض کا جزوی اتباع بھی کرتے ہیں جو استفادے کے ذیل میں آتا ہے لیکن کسی کی کلی تقلید نہیں کرتے طرزِ بیدل میں ریختہ لکھنے کی قیادت عنفوان شباب تک تھی، اس کے بعد اپنی راہ خود بنائی اور بیدل کے فن اور اسلوب سے تجاوز بھی کیا وہ عرفی کی انا اور خود داری اور طمطراق اور بیباکی کے قائل ضرور ہیں اس کی لفظیات اور ان کی معنوی جہات پر بھی نگاہ رکھتے ہیں لیکن اپنی لیکھ الگ بناتے ہیں کہ نقل کرنا یا نقل اتارنا ان کے مزاج اور مذاق کے قطعاً منافی ہے۔ نظیری کے اسلوب میں کچھ باتیں انہیں بھاتی ہیں لیکن اس قدر نہیں کہ آنکھ بند کر کے من و عن انہیں قبول کر لیں۔ قآنی کے رواں دواں الفاظ کے غنائی آہنگ میں انہیں لطف آتا ہے لیکن قآنی کے کل کو وہ جز کی شکل میں بھی اپنانے کو تیار نہیں۔ اصل میں غالب اپنے تخیل کو سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں اور ان کے تخیل کا ماورائیت یا خلا سے کوئی تعلق نہیں ہے اس میں ارضیت اور زمان و مکان کے تعینات سے رنگ بھرتے جاتے ہیں۔ آج نفسیات کے حوالے سے شخصیات کی تحلیل نفسی نے تخیل کے درونی امکانات تک پہنچ کر لایعنی اور بظاہر مہمل اور بے معنی باتوں میں معنویت کی گہرائی پیدا کر دی ہے انسان کے شعور، لاشعور، قبل شعور، تحت الشعور اور ماقبل شعور میں ڈھکی چھپی باتوں خواہشوں آرزوؤں اور خوابوں کو سامنے لا کر بال کی کھال نکال لی ہے۔ فرائڈ یونگ اور ایڈلر کے جزوی اختلافات کے مابین واقع چھوٹی سے چھوٹی باتوں کو بھی معلومہ حقائق پر منطبق کر کر کے تخیلات کے رنگوں کے بھی شیڈز (SHADED) نکال لئے ہیں۔ خوابوں کا لاشعور سے جو تعلق ہے اور اس میں نسلوں، تہذیبوں قبیلوں کی جو سائیکی کام کرتی ہے اور جو جینٹکس (GENITICS) میں سفر کرتی ہے جو علم الانسان (ANTHROPOLOGY) کے حوالے سے مطالعے کی اہم شے قرار پاتی ہے اسے جدید نفسیات نے کھنگال ڈالا اور غالب کی شخصیت اور شاعری کے مآخذ سے وہ کچھ برآمد کر لیا کہ اگر غالب کی شخصیت اور شاعری کے مآخذ

سے وہ کچھ برآمد کرلیا کہ اگر غالب زندہ ہوتے اور یہ نتائج ان کے سامنے رکھے جاتے تو اپنے درون کے ایکسرے پر وہ خود بھی حیران رہ جاتے۔ غالب کے تخیل میں گہرائی بھی ہے اور گیرائی بھی اس کی ناپ تول کے پیمانے ابھی تک وضع ہوتے ہی چلے جا رہے خصوصاً یہ بحث کہ انسان کے لاشعور میں شعور سے زیادہ طاقت اور توانائی ہے اور یہ لاشعور ہی ہے کہ جو ایک علم انسان اور فنکار کے مابین مابہ الامتیاز لئے ہے اور جب تک فنکار نیوراتی نہیں ہوتا وہ کچھ تخلیق نہیں کر سکتا بلکہ یہ اس کی نیوراتیت ہی ہے جو اس کے اندر تخلیق کے سوتے کو فنی سطح پر لاتی اور اس سے تخلیق کا غیر معمولی کام انجام دلاتی ہے، خاصی متنازعہ فیہ ہے وقس علیٰ ہذا عمرانی دوائر تاریخی محرکات نسلی لاشعور یہ سب کے سب انسانی سائیکی کا حصہ ہیں اور انسانی تخیل میں تہہ در تہہ پیچیدگیاں اور گتھیاں پیدا کرتے رہتے ہیں جو تخلیقی جوہر سے سلجھتی حل ہوتی اور اپنی صورتیں بدلتی رہتی ہیں۔ نفسیاتی نقادوں کے لئے غالب کی شخصیت اور شاعری دونوں غیر معمولی دلچسپی کی حامل ہیں اور غالب نے غالباً غیر معمولی ماخذ نفسیاتی نقادوں کو فراہم کئے ہیں اگر اس سلسلے میں کچھ مغالطے بھی رونما ہوتے ہیں تو اس کا سبب یہ ہے کہ نقادوں کے علمی عجز میں، دو میں سے کوئی ایک بات یا دونوں باتیں ہی موجود ہیں کہ نفسیات کا مطالعہ ناقص ہے یا غالب کے کلام سے ان تک ان کی صحیح رسائی نہیں ہے اور یا تیسری شکل یہ بھی ہو سکتی ہے کہ دونوں میں سے کسی ایک کا انطباق درست نہیں ہے۔

مابعد الطبیعات سے غالب کا لگاؤ تصوف کے مضامین کی حد تک ہی ہے، مابعد الطبیعاتی نقادوں نے کھینچ تان کر غالب کو صوفی ثابت کرنے کی بہت کوشش کی ہے لیکن بات بنتی نہیں ہے کیونکہ ان کے تصوف میں جو ارضیت ہے اور اس ارضیت میں جو زمان و مکان کا ادراک و احساس ہے اور منطق و استدلال ہے وہ نہ تو تصوف میں موجود ہے اور نہ صوفیاء کی تعلیمات میں، تزکیہ نفس اور تصفیہ باطن، فنا فی اللہ، بقا

باللہ، وحدت الوجود، وحدت الشہود، نفی خودی وغیرہ یہ سب صوفیاء کے محبوب موضوعات ہیں ان سب کو بلاشبہ غالب نے برتا ہے لیکن ہر جگہ تصوف کی روایت سے انحراف کر کے کوئی نہ کوئی ایسا نکتہ پیدا کیا ہے اور ایسی اپج دریافت کی ہے کہ جسے فی نفسہٖ روایتی تصوف قرار دیا جا سکے۔ اصل میں تصوف کے باب میں غالب کی سوچ ہی مختلف ہے جس سے تصوف کے موضوع پر جو بات بھی غالب کرتے ہیں وہ غالب ہی کی بات رہتی ہے اور جو بات غالب کی سائیکی کا حصہ ہو اس کا تعلق تصوف سے نہیں غالب کے فلسفہ تصوف سے ہوتا ہے ؏

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

قطرہ دریا میں جو مل جائے تو دریا ہو جائے
کام اچھا ہے وہ جس کا کہ مآل اچھا ہے

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

ساختیاتی اور لسانیاتی زاویوں سے کلام غالب کا مطالعہ بکثرت ہوا ہے، ماضی میں بھی اور حال میں بھی، فرق اتنا ہے کہ ماضی کے علوم متداولہ کے بقدر محدود اور حال میں جدید علوم اور سائنسوں کے حوالوں سے تفصیلی کام ہوا مثلاً لسانیات میں مصوتوں اور مصمتوں کے تمام مطالعے جدید علم لسانیات کے تحت کئے گئے ہیں جس میں PHONETICS اور PHONEMICS کے مباحث موجود ہوتے ہیں۔۔۔ SEMENTICS اور MORPHOLOGY کے حوالے سے غالب کا مطالعہ پہلے بھی

ہوتا تھا اور اب بھی، مثبت انداز میں بھی اور منفی طریق پر بھی اور کچھ نقاد روایتی بحثیں چھیڑ کر روا روی میں عامیانہ اور بسا اوقات معمولی سا تبصرہ کر کے بات ختم کر دیتے تھے۔ آج کا نقاد مذکورہ علوم کے انطباق سے بال کی کھال نکالتا ہے دقت نظر سے کام لیتا ہے اور ضرورت پڑ جائے تو اصوات اور نظام اصوات کو لیبارٹری میں لے جا کر پیمائش کر کے سارا حساب کتاب پیش کر دیتا ہے لفظیات اصوات ان کے آہنگ یہاں تک کہ صنائع و بدائع اور تراکیب معرب و مفرس اور مہند سب کا کچا چٹھا کھول کر بیان کر دیا جاتا ہے لیکن غالب کے نظریۂ شعر میں لفظی شکوہ اور جزیل الفاظ ان کے اسلوب کا بالکل ذیلی اور ضمنی حصہ ہوتے ہیں قوافی و ردیف اور بحور کو بھی اس بحث میں شامل کیا جاتا ہے ان کی حیثیت بھی غالب کے فن میں ثانوی حیثیت رکھتی ہے چنانچہ غالب کے نظریۂ شعر میں پر وقار الفاظ کا زبردستی استعمال نہیں ہوتا. بلکہ تخیل خود اس قماش کی ڈکشن فراہم کرتا ہے ہر چند کہ بیشتر نقادوں نے مثبت اور منفی دونوں طریق پر غالب کے اسلوب میں لفظیات کی تحسین یا تنقیص کی ہے لیکن یہ محض مغالطہ ہے فکر شعر میں غالب ہمیشہ تخیل کو اساس مان کر اسے اپنے اسلوب بیان کے تابع کر دیتے ہیں اور اس اسلوب بیان کے تابع الفاظ ہوتے ہیں، الفاظ کے تابع اسلوب نہیں ہوتا یہی وہ نازک سا فرق ہے جسے سمجھنے میں اکثر نقادوں سے غلطی سرزد ہوئی ہے لفظیات، محاورے، روزمرہ قوافی ردیف اور بحور کو اہمیت دینے والے اور ان پر جان چھڑکنے والے غالب کے معاصر حریف ذوقؔ اور ناسخؔ تھے دونوں کی شاعری اپنے مخصوص اور محدود عہد کو پورا کر کے ختم ہو گئی لیکن غالبؔ کی شاعری بھی زندہ ہے اور شعر بھی زندہ ہے کہ اس کی بنیاد، آفاقی اور لافانی اقدار پر قائم ہے الفاظ کے سہارے متخیلہ کو جو ہمیز ہوتی ہے وہ نہایت سطحی اور ادنیٰ معنا مین پر مبنی ہوتی ہے جبکہ متخیلہ کی بنیاد فکر اور عقل پر ہو یا جذبے اور عقل کو متخیلہ میں آمیختہ کیا

جائے یا جملہ حواس کے ادراک کو من حیث المجموع فکر سے منور و مستنیر کیا جائے تو غالب کی متخیلہ ترکیب پاتی ہے بعض نقادوں نے غالب کی فارسی تراکیب کی داد و تحسین میں زمین آسمان کے قلابے ملا دیئے ہیں لیکن درحقیقت یہ بھی تحسین ناشناس ہے یا غالب کی آدھی تعریف ہے جو بہ غور سوچنے پر ہجو ملیح تک بن جاتی ہے کہ غالب کے تخیل کی اساس جامد نہیں متحرک ہوتی ہے اور اس میں قوت نامیہ ہر ہر رُخ اور ہر ہر لفظ کے مسام سے پھوٹی پڑتی ہے۔

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے ـــ جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے۔

جس طرح ظرافت (HUMOUR) واقعے کی واقعیت اور اس کی نوعیت میں مضمر ہوتی ہے تو آفاقی بنتی ہے اسی طرح متخیلہ کی اساس ادراک کے عمق پر قائم کر کے فکر اور عقل کی رفعت سے ملا دیجئے تو غالب کے نظریۂ شعر تک رسائی ہوتی ہے۔ غالب کے معاصر نقاد اور تذکرہ نویس چھوٹے معمولی اور ادنیٰ ذہن کے مالک تھے اور غالب کے آئی کیو سے بہت پست تھے اس لئے ہمیشہ روایتی اور معمولی پیمانے سے غالب کو اور ان کے شعری سرمائے کو ناپتے رہے، غالب کی شخصیت اور شاعری کی تفہیم کا پیمانہ تو آج وضع ہوا ہے اور یہ آج ہی وضع بھی ہو سکتا تھا۔

حیاتیاتی تنقید تو دراصل نفسیاتی تنقید ہی کا ایک حصہ ہے لیکن انسانی مغز کے دونوں حصوں کے دو مختلف النوع کاموں کا تعین کر کے یورپ کے حیاتیاتی دبستان کے نقادوں نے نظریات کی دنیا میں جو ایک شوشہ چھوڑا ہے وہ ابھی یورپ میں بھی کوئی گیارہ بارہ سال قبل متعارف ہوا ہے، مغز کے دونوں طبقات کے بیچ میں جو ایک مقام اتصال واقع ہے اس کا بھی ایک کام ہے اور ان تینوں کے علیحدہ علیحدہ کار منصبی ہیں بسا اوقات دونوں اور تینوں کے اشتراک و اتحاد سے بھی کچھ نئی نئی صورتیں اور کیفیتیں پیدا ہوتی ہیں لیکن حیاتیاتی تنقید کے اس شعبے کا اطلاق و انطباق

کلام غالب پر ابھی تک نہیں کیا گیا ممکن ہے کہ چند برسوں میں اس طرف کوئی نقاد متوجہ ہو جائے اور یہ اہم کام بھی انجام دے ڈالے اور اس طرح غالب کے نظریہ شعر پر کسی ایسے زاویے سے روشنی پڑے کہ کلام غالب کے وہ گوشے جو ابھی تک تاریکی میں ہیں روشن اور منور ہو جائیں اور غالب کے نظریہ شعر کے سلسلے میں کوئی نئی اور انقلابی بات سامنے آجائے۔

شکاگو اور آکسفورڈ کے نو نقادوں نے جو ایک اور شوشہ چھوڑا ہے جسے NEW - CRITICISM کہتے ہیں اور جس میں POEM IS THE THING. کا نظریہ موجود ہے دیکھا جائے تو اردو میں بھی عملی تنقید کی صورت میں ایک زمانے تک ایک خاص انداز میں موجود تھا یعنی تخلیق کار اور اس کی تخلیق دونوں سے نقاد آگاہ ہوتا تھا جبکہ نو نقاد مصنّف کو منہا کر کے صرف تخلیق سے سروکار رکھتے ہیں میری ناچیز رائے میں تنقید کا یہ طریقہ کار بچوں کے اس کھیل سے مشابہ ہے جسے "اندھا بھینسا" کہتے ہیں کہ ایک بچے کی آنکھوں پر پٹی باندھ دی جاتی ہے اور وہ اسی حالت میں دوسرے بچوں کو پکڑنے کی کوشش کرتا ہے یعنی اندھیرے میں تیر چلانا، جس میں تیر اور تکے ہی کا حساب ہوتا ہے نقاد ٹامک ٹوئیاں مارتا رہتا ہے ہاتھ پڑ گیا تو خوب ورنہ صاف بلکہ صفر، مطلب یہ کہ اس زمانے میں جبکہ سوشل سائنسیں (SOCIAL SCIENCES) اس قدر ترقی کر چکی ہیں کہ مصنّف کے بغیر تخلیق کو بخوبی سمجھنا اور اس سے انصاف کرنا ممکن نہیں رہا ہے اگر نو نقاد معروضیت کے رویّے کو برقرار رکھنے کے لئے مصنّف کی ذات کو منہا کرنا چاہتے ہیں تو تخلیق کا وہ سارا پس منظر اس کی نفسیات، عمرانیات، معاشرتی، تاریخی اور روایتی سیاق و سباق بھی منہا ہو جائے گا جو تخلیق میں مصنّف کی ذات کے حوالے سے قائم ہوتا ہے اور اس کے بغیر تخلیق مہمل اور لسا اوقات نقادوں کے مفروضات کا تابع مہمل بن کر رہ جاتی ہے ظاہر ہے کہ کلام غالب کے ساتھ ماضی میں کم سواد اور بزعم خود غلط نقاد اس طرح کا سلوک اکثر فرما چکے ہیں جس سے کچھ حاصل نہ ہو سکا تو اب اس سے کیا کام لیا جا سکتا ہے اس بنا

پر نو نقادوں کی کرم فرمائیوں کے نتیجے میں ہم غالب کے نظریہ شعر کی تفہیم تک نہیں پہنچ سکتے۔

میری ناچیز رائے میں رومانی، نفسیاتی، جمالیاتی، تاثراتی، تاریخی، مارکسی، تعریفی توصیفی، تشریحی، تقابلی، تجرباتی، لسانیاتی، ساختیاتی، حیاتیاتی، مابعد الطبیعاتی، اسلوبیاتی اور نو تنقیدی دبستانوں میں سے صرف چند دبستان ایسے ہیں جو غالب کے نظریہ شعر کی تفہیم میں زیادہ کار آمد ثابت ہو سکتے ہیں باقی زیادہ تر ایسے ہیں جنہیں صرف تبرکاً در خور اعتنا سمجھنا چاہیئے۔ جو معلومات غالب کی شخصیت سے متعلق اب تک بہم پہنچے ہیں اور ان کے تمام ممکن الحصول مآخذ فراہم ہوئے ہیں ان میں دواوین و مکاتیب غالب سب سے اہم ہیں اور جو معروضات اب تک پیش ہو چکے ہیں انہیں ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے اگر ان مآخذ سے چند نتائج کا استنباط کر لیا جائے تو غالب کے نظریہ شعر پر براہِ راست چند شواھد بھی جمع ہو سکتے ہیں کیونکہ یہ گمان کرنا کہ شعر بغیر کسی نظریہ کے اور شاعر بغیر کسی نظریے کے شعر کہتے ہیں محض خوش فہمی ہے یا دوسرے لفظوں میں محض دیوانے کا کوئی نظریہ نہیں ہوتا یہ بھی واضح رہے کہ بطور منشور کوئی شاعر اپنے نظریے کا اعلان کر کے شاعری شروع نہیں کیا کرتا اور نظریے کا استنباط اس کی تحریروں ہی سے اخذ کیا جا سکتا ہے چنانچہ جو جو موضوعات ان کی شاعری اور مکاتیب میں بکھرے پڑے ہیں ان میں سے چند اہم موضوعات چن کر اور ان موضوعات سے مثالیں لے کر ان کے نظریہ شعر کا کسی قدر تعین ہو سکتا ہے۔

۱۔ خودی کی غیر معمولی حس
۲۔ بڑے بڑے فارسی گو شعرا سے استفادہ
۳۔ غالب کی طبیعت میں معنی آفرینی کی اپج
۴۔ خمریات اور شوخیاں
۵۔ طنز و مزاح اور ظرافت (اُردو اور فارسی کلام)

۶۔ الہامی شاعری بحوالہ بجنوری

۷۔ مکاتیب، ادبی، تاریخی معاشرتی اور سوانحی مضامین اور نظریہ شعر

مانہ بودیم دریں مرتبہ راضی غالب
شعر خود خواہش آں کرد کہ گردد فن ما

یہ جو فن شعر غالب تک خود پہنچا ہے یہ محض انا پرستی، خود پسندی اور غیر معمولی احساسِ خودی کا نتیجہ نہیں ہے بلکہ اس میں اس حقیقت کی طرف بھی اشارہ ہے کہ فکر خود بخود شعری سانچے میں ڈھل جاتی ہے گویا میری متخیلہ بلا تکلف اپنا راستہ بناتی ہے جو فطری ہے

پاتا ہوں اس سے داد کچھ اپنے کلام کی
روح القدس اگرچہ میرا ہم زباں نہیں

وہ جو اہل دھلی مرزا سے کہتے تھے۔

کلام میر سمجھے اور کلامِ میرزا سمجھے
مگر ان کا کہا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے

اور مرزا جواباً فرماتے تھے۔

نہ ستائش کی تمنا نہ صلے کی پروا
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

لیکن مرزا غالب اسی پر اکتفا نہیں کرتے تھے بلکہ اس صورتِ حال پر خوش ہوتے تھے۔

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا

روح القدس سے داد پانے والی بات بھی اس احساسِ خودی کے ذیل میں آتی ہے اور ع
اُلٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا کا احساس بھی اسی قبیل کا ہے۔ بیدل، عرفی

اور نظیری کو غالب سند مانتے تھے، بیدل کی پیروی بھی کرتے تھے اور عرفی اور نظیری کے مضامین کو ملحوظ رکھ کر ان سے آگے بڑھنے کی سعی بھی کرتے تھے، بظاہر یہ معمولی سی بات ہے کہ غالب نے دوسرے شعراء کی طرح پامال زمینوں، قافیوں، ردیفوں، بحروں اور مضمونوں کو سامنے رکھ رکھ کر اپنی شاعری کی دوکان چمکائی، اولاً تو غالب نے روایتی استفادہ نہیں کیا، دوسرے یہ کہ ہر بڑے تخلیقی فنکار کے سامنے کوئی نہ کوئی مثال ضرور ہوتی ہے جس کے برابر پہنچنے کی وہ سعی کرتا ہے، غالب نے کسی اعلیٰ معیار سے کم رہنے یا اس کے برابر آنے کی سعی نہیں کی بلکہ اس سے تجاوز کر کے دکھایا کیا مضمون، کیا زمین اور کیا بحر ہر ایک معاملے میں غالب نے کد و کاوش کی اور اپنی فطری اپج سے ہر مضمون میں رفعت اور بلندی پیدا کر کے دکھائی یوں تو غالب نے کسی مستند فارسی گو استاد کے دیوان کو نہیں چھوڑا کیا سعدیؒ، کیا خسروؒ، کیا حافظ، کیا عرفی، کیا نظیری، کیا طالب آملی، صائب اور کیا ابو طالب کلیم لیکن بطور خاص یہاں صرف بیدل، حافظ عرفی اور نظیری کے کلام سے چند منتخب اشعار لے کر غالب کی خیال آفرینی، نکتہ سنجی اسلوب اور ندرت بیان کا نہایت مختصر موازنہ کرنا مقصود ہے تاکہ نمونہ مشتے از خروارے کے لحاظ سے چند حقائق روشن ہو جائیں۔

بیدل

شاد باش اے دل کہ آخر عقدہ ات وا می شود
قطرہ ما می رسد جائے کہ دریا می شود

ما ہم از گلشن دیدار گلے می چیدیم
ہر کجا آئینہ بیند مرا یاد کنید

حافظ

ایں خرقہ کہ من دارم در رہن شراب اولیٰ
ویں دفتر بے معنیٰ غرق مے ناب اولیٰ

گر کنند میل بہ خوباں دل من خوردہ گیر
کیں گناہیست کہ در شہر شما نیز کنند

عرفی

تمام بود بیک حرف گرم و ما غافل
حکایتے کہ ہمہ نا تمام می گفتند
کلید میکدہ راہ بہ من دہید کہ من
نہ آں کسم کہ باندازہ مست می گردد

نظیری

از کف نمی دہد دل آساں ربودہ را
دیدیم زور بازوئے نا آزمودہ را
از یک حدیث لطف کہ آں ہم دروغ بود
امشب ز دفتر گلہ صد باب شستہ ایم

غالبؔ

حال ما ز غیر می پرسی و منت می بریم
آگہی باری کہ آگہہ نیستی از حال ما
جان غالب تا بہ گفتا ہے گماں داری ہنوز
سخت بیدردی کہ می پرسی ز ما احوال ما

وداع و وصل جداگانہ لذتے دارد
ہزار بار برو صد ہزار بار بیا
حصار عافیتی گر ہوس کنی غالبؔ
چو ما بہ حلقۂ رندان خاکسار بیا

گمان زیست بود بر منت ز بیدردی
بدست مرگ ولے بدتر از گمان تو نیست
بشب حکایت قتلم ز غیر می شنود
ہنوز فتنہ بذوق فسانہ بیدار ست

راہے ز کنج دہر بہ مینو کشودہ ام
از خم کشم پیالہ و در کوثر افگنم

اگر ان اشعار میں کہیں پر استفادہ یا توارد نظر آئے تو مضائقہ نہیں لیکن غالب طبعاً اتباع یا پیروی کو اپنے مزاج کے خلاف سمجھتے تھے وہ تو وبائے عام میں مرنا تک پسند نہ کرتے تھے چہ جائیکہ کسی کی روش پر چلنا، بڑے بڑے اساتذہ کے فن اور اسلوب بیان اور عالی مضامین سے تجاوز کرنا باعث فخر خیال کرتے تھے اور وہ اس میں کامیاب بھی ہوئے لیکن پیروی نہیں کی۔

غالبؔ کی معنی آفرینی اور اساتذہ سے تجاوز کرنے کے سلسلے میں ایک مثال عام ہے، عرفی کا شعر ہے۔

ہم سمندر باش و ہم ماہی کہ در جیحون عشق
موج دریا سلسبیل و قعر دریا آتش ست

غالب کہتے ہیں۔

در بلا بودن بہ از بیم بلا ست
قعر دریا سلسبیل و روئے دریا آتش ست

غالبؔ کی معنی آفرینی اور مضمون سے تجاوز کرنے کی خوبی اہل کمال پر بخوبی

ہویدا ہے۔

معنی آفرینی کے سلسلے میں ایک شعر اور بھی ملاحظہ ہو۔

شنیدہ کہ بہ آتش نہ سوخت ابراہیم
ببیں کہ بے شرر و شعلہ می توانم سوخت

خمریات اور شوخیوں کے سلسلے میں بے شمار اشعار میں سے چند ملاحظہ ہوں۔

گفتی زمے بحشر و نرنجم ازیں درنگ
مستی دھد زیادہ چو صہبا کہن شود

عیدست و نشاط و طرب و زمزمہ عام است
مے نوش گہنہ بر من اگر بادہ حرام است

رضواں چو شہد و شیر بہ غالب حوالہ کرد
بیچارہ باز داد و مے مشکبو گرفت

گفتند حور و کوثر و دادند ذوق کار
منع است نام شاھد و مے آشکار بود

خجلت نگر کہ در حسنا تم نیافتند
جز روزہ درست ز صہبا کشودہ

جانفزا ہے بادہ جس کے ہاتھ میں جام آگیا
سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگ جاں ہوگئیں

شوخی، طنز، مزاح اور ظرافت میں غالب کا کوئی ثانی نہیں اگرچہ بذلہ سنجی، خوش طبعی اور شگفتہ بیانی کے لئے دوسرے شعراء بھی مشہور ہوئے لیکن مخلی بالطبع ہونا اور بات ہے شائستگی اور تہذیب کے دائرے میں رہنا اور شوخی کر گزرنا ذوق سلیم اور طبع لطیف پر منحصر ہے جو غالب کو ودیعت ہوئی تھی اور ان کے نظریہ شعر میں

چونکہ شئے لطیف کو نمایاں مقام حاصل ہے اس لئے اس باب میں چند معروضات پیش کرنا ضروری ہیں۔

شوخی تو غالب کے مزاج میں کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی تھی بات سے بات پیدا کرنا ان کی فطرت میں داخل تھا۔ انبیا اوصیا حتیٰ کہ اللہ تعالیٰ کی ذات تک سے شوخی کر جاتے اور اس خوبی اور صفائی سے کہ کوئی الزام بھی نہ آنے پاتا۔

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناس خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمر جاوداں کے لئے

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پہ ناحق
آدمی کوئی ہمارا دم تحریر بھی تھا

گرنی تھی ہم پہ برق تجلی نہ طور پر
دیتے ہیں بادہ ظرف قدح خوار دیکھ کر

کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب
آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہ طور کی

لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں
مانا کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے

کیا کیا خضر نے سکندر سے
اب کسے رہنما کرے کوئی

حالی نے غالب کو حیوان ظریف قرار دیا ہے تو بجا ہے۔

جنت چہ کند چارہ افسردگی دل
تعمیر باندازہ ویرانی ما نیست

زمن حذر نہ کنی گر لباس دیں دارم
نہفتہ کافرم و بت در آستیں دارم

اصل میں لفظوں سے کھیلنا، مزاح ہے جسے WIT کہتے ہیں اور واقعے کی نوعیت سے شگفتگی پیدا کرنا ظرافت ہے جسے HUMOUR کہتے ہیں اور اصلاحِ احوال کے لئے چبھتی ہوئی بات کہنا طنز ہے جسے SATIRE کہتے ہیں۔ غالب نے زیادہ تر ظرافت سے کام لیا ہے جو نہایت اہم ہے اور یہی شے غالب نے زیادہ تر ظرافت سے کام لیا ہے جو نہایت اہم ہے اور یہی شے غالب کے مزاج کی صحیح ترجمان بھی ہے کہ اس میں آفاقیت پائی جاتی ہے۔

غنچہ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
بوسے کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ یوں
میں نے کہا کہ بزمِ ناز چاہیئے غیر سے تہی
سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں
رات کے وقت مے پیئے ساتھ رقیب کو لئے
آئے وہ یاں خدا کرے پر نہ کرے خدا کہ یوں
گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئے
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لئے

یہ شگفتہ طبعی، خندہ زیرِ لب سے آگے نہیں بڑھتی اور اس میں کسی نہ کسی واقعے اور اس کی واقعیت کی صورتِ حال سے بقدرِ ضرورت شاعر مطلوبہ مواد لے لیتا ہے بالکل اسی طرح جیسے مصوّر اپنے مطلوبہ رنگ کے کسی ایک اقل قلیل جز SHADE سے کام لیتا ہے بعینہٖ ظرافت نگار بھی واقعیت کے کسی رنگ سے ظرافت پیدا کر لیتا ہے۔ غالب چونکہ طبعاً بذلہ سنج اور شگفتہ خیال واقع ہوئے ہیں لہٰذا ان کے نظریہ شعر میں یہی رنگ غالب ہے۔

ابتدا میں بھی ڈاکٹر عبدالرحمان بجنوری کے حوالے سے غالب کے بارے میں چند باتیں عرض کی گئی تھیں ان میں اس قدر اور اضافہ کرنا مقصود ہے کہ عبدالرحمان بجنوری ایک ایسے نقاد ہیں جو رومان کے دائرے میں غالب کی شخصیت اور شاعری کو دیکھ کر دیکھتے ہیں جبکہ ان کے رومان میں ان کے مفروضوں کو اس قدر دخل ہوتا ہے کہ جذبہ، خیال اور وجدان بجائے خود کچھ نہیں رہتے بلکہ وہ بھی عبدالرحمان بجنوری کے تابع مہمل بن کر رہ جاتے ہیں۔ حتیٰ کہ غالب کی شخصیت اور شاعری دونوں بجنوری کی عینک سے جو کچھ نظر آتے ہیں وہ اصلیت میں ہوتے نہیں۔ یوں تو خود نیاز فتحپوری رومانی اور تاثراتی دبستان کے کسی قدر انتہا پسند نقاد واقع ہوئے ہیں لیکن بسا اوقات ان کے معروضی آرا میں بھی توازن نظر آتا ہے پھر بھی رومانی اور تاثراتی دبستان کے نقاد ہوتے ہوئے نیاز، عبدالرحمان بجنوری کے باب میں جو کچھ ارشاد فرماتے ہیں وہ بہرحال غیر اہم نہیں ہے۔

"چونکہ ڈاکٹر بجنوری خود بہت دقت پسند و مشکل آفریں طبیعت رکھتے تھے اور زمانے نے ان کو کوئی درس ایسا نہ دیا تھا جو انسان سے "خیالِ محال" ترک کرا کے واقعیت امکانی میں مبتلا کر دیتا ہے اس لئے انہوں نے غالب کو شاعری کے ان حدود میں ڈھونڈھا جہاں وہ صرف اسد تھا اور بجنوری صرف ڈاکٹر اگر ان کی عمر وفا کرتی اور کسی بے وفا سے واسطہ پڑتا تو ان کے مقدمہ کا یہ رنگ نہ ہوتا اور پھر انہیں معلوم ہوتا کہ غالب کی شاعری کا وہی حصہ ہے جسے وہ فلسفہ طرازی سے تعبیر کرتے ہیں۔"

لیکن اس اقتباس کے مکمل متن سے اتفاق کرنا ممکن نہیں کہ نیاز فتحپوری خود بھی اسی جرم کے مرتکب ہوئے ہیں جس کا الزام مختلف انداز میں انہوں نے بجنوری کو دیا ہے۔ اصل میں نیاز اور بجنوری کسی نہ کسی انداز میں اور کسی نہ کسی حد تک انتہا پسند نقاد بھی ہیں اور خود پسند انسان بھی، غالب کی شخصیت اور شاعری کو دونوں اپنی اپنی پسند اور اپنے اپنے مفروضات کے دائرے میں مقید رکھنا چاہتے ہیں اور اس طرح دونوں کے دونوں غالب کے نظریہ شعر کی تفہیم میں (صحت کے ساتھ) معین و مددگار نہیں ہوتے، غالب

تفکر و تعقل سے بھی کام لیتا ہے اور جذبے سے بھی کہ جب وہ اپنے تخیل میں جذبے کو اساس بناتا ہے تو فکر اور عقل سے شاعرانہ استدلال کرتا ہے اور جب فکر اور عقل کی زمین ہموار کرتا ہے تو جذبے اور خیال کے رنگ سے دلیل لاتا ہے۔ مثلاً۔

اچھا ہے سرانگشت حنائی کا تصوّر
دل میں نظر آتی تو ہے ایک بوند لہو کی

میں نے چاہا تھا کہ اندوہ وفا سے چھوٹوں
وہ ستمگر مرے مرنے پہ بھی راضی نہ ہوا

آئینہ دیکھ اپنا سا منہ لے کے رہ گئے
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا

یوں تو غالبؔ کے مکاتیب سے اس زمانے کے تاریخی، معاشرتی، تہذیبی، ثقافتی ادبی اور دوسرے شعبوں پر روشنی پڑتی ہے خود غالب کے سوانحی حالات بھی بخوبی واضح ہوتے ہیں لیکن یہ بھی ہے کہ غالب کے نظریہ شعر پر بھی کچھ نہ کچھ اشارے جمع ہو جاتے ہیں اگر علم عروض کے حساب سے غالب کا یہ نظریہ سامنے آتا ہے کہ کسی جگہ الف رہتا ہے تو کلیجے میں ایک تیر سا چبھتا ہے تو یہی فقرہ بجائے خود غالب کے احساسِ جمال کے متوازن اور احساسِ حسن کے ہموار ہونے کا بھی ثبوت ہے نیز غالبؔ کے نظریہ شعر کے لئے ذہنی تربیت کے سلسلے میں علوم عقلی کو اہمیت دی گئی ہے اور علوم نقلی سے صرف نظر کیا گیا ہے۔ غالب اس کائنات میں انسان کو نقطہ موہوم خیال نہیں کرتے بلکہ کائنات کا رکن رکین اور نفس ناطقہ سمجھتے ہیں۔ نبض کائنات میں اسی ہستی سے طپش ہے حرکت ہے کائنات مکان ہے انسان مکین ہے۔ مکین اہم ہے کہ مکین کے لئے کائنات خلق ہوئی ہے مکین کا فرض ہے کہ مکان کو سمجھے اور برتے اپنی ذمہ داری کو پہچانے چہ جائیکہ اندھے جذبے کے دھارے پر آنکھ بند کر کے بہتا رہے کائنات کی اور خود

انسان کی ذات کی تفہیم غور و فکر اور علوم عقلی سے عبارت ہے نقلی سے نہیں حتیٰ کہ مابعد الطبیعات بھی ماورائیت کے دائرے میں جذبے خیال اور وجدان سے منفک نہیں غالب تو انسان بننے کے لئے "فلسفہ طب و ہیئت و منطق"، پڑھنے کو ضروری خیال کرتے ہیں اور مذہبیات کے سلسلے میں "خدا کے بعد نبی، نبی کے بعد امام، یہی ہے مذہب حق، والسلام والاکرام" کو کافی سمجھتے ہیں غالب مسلسل غور و فکر کرنے والے انسان ہیں جو کائنات کے طبعی نظام کے باب میں سوچتے رہتے ہیں۔

ہیں زوال آمادہ اجزاء آفرینش کے تمام
مہر گردوں ہے چراغ رہگزار بادیاں

ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جائے ہے

کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے
پردہ ڈالا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے

فشار تنگی خلوت سے بنتی ہے شبنم
صبا جو پردے میں غنچے کے جا نکلتی ہے

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشت امکاں کو ایک نقش پا پایا

ساغر جلوہ سرشار ہے ہر ذرّہ خاک
شوق دیدار بلا آئینہ ساماں نکلا

اِن حقائق کو سامنے رکھتے ہوئے غالباً غالب کے نظریہ شعر کی تفہیم اور بھی آسان ہو جاتی ہے کہ آج انسان اور کائنات کی تفہیم میں مادی جدلیت اور تاریخیت کے تناظر میں فرد اور اس کی جبلتوں کو ملحوظ رکھ کر انسانی سائیکی کا معروضی تجزیہ کرنے کا اگر عام ہو

چکا ہے اور نتائج کا سائنٹفک استنباط ایک عمومی مذاق بن چکا ہے غالب کی شخصیت اور شاعری کو تاریخی، معاشرتی، معاشی، عمرانی اور نفسیاتی تناظر میں جس طرح مارکسی نقادوں میں احتشام حسین نے سمجھا اور سمجھایا اور جس نہج پر معروضی تجزیے اور تحلیل سے کام لیا وہ اس سے قبل متعدد نقادوں نے اپنی ضخیم کتابوں کے ذریعے بھی پورا نہیں کیا کہ احتشام مادی جدلیات کے اصولوں کے انطباق سے جو نتائج مرتب کرتے ہیں وہ زیادہ تر درست ہوتے ہیں اور صحیح سمت میں رہنمائی کرتے ہیں۔ احتشام حسین نے گنتی کے چند مختصر مضامین غالب کے سلسلے میں لکھے ہیں لیکن حالیؔ اور غلام رسول مہر نے غالب کے سفر کلکتہ کو جو اہمیت دی تھی اسی نکتے کو اجاگر کر کے اور غالب کی شخصیت اور شاعری میں مرکزی اہمیت دے کر غالب کے نظریہ شعر کی تفہیم کو آسان تر بنا دیا۔

واضح رہے کہ نفسیاتی نقادوں نے بھی غالب کی شخصیت کے نہاں خانوں کو کرید کرید کر بہت کچھ برآمد کر لیا کہ ان کی سائیکی کی تفہیم سے ان کے نظریہ شعر کو سمجھنے میں مدد ملی، عمرانی علوم، معاشرتی معلومات تاریخی حقائق ادبی اور روایتی اقدار کے پس منظر نے بھی بہت تعاون کیا لیکن سب سے زیادہ مارکسی نقطۂ نظر نے ان علوم کے انطباق سے نتائج مرتب کرنے میں مدد دی جس نے غالب کے نظریہ شعر میں معنویت کی بہت سی جہتیں پیدا کر دیں۔ اسلوبیاتی اور لسانیاتی دبستانوں کے انطباق سے غالب کی شاعری کے سطحی اوپری اور خارجی عوامل سمجھے جا سکتے ہیں جن کی حیثیت بہر حال ثانوی ہے۔ غالب کے نظریہ شعر کی اصل اور اس کا مغز وہی ہے جس کو سائنٹفک تجزیہ کہتے ہیں۔

جدید اُردو غزل کی دروں بینی

ایک[1] محتاط اندازے کے مطابق جدید اُردو غزل کی ابتداء اس وقت ہوتی ہے جب شاعری میں مقصدیت کا رجحان پیدا ہوتا ہے اور حالیؔ اپنے خیالات کی تبلیغ کرتے ہیں لیکن حسرت موہانی کے زمانے میں غزل جدید رنگ کو اپنا لیتی ہے۔ فراقؔ اس جدید غزل میں کچھ نئے انداز سے تجربے کرتے ہیں اور ترقی پسند تحریک "غزل" کے تصور میں جو تبدیلیاں پیدا کرتی ہے وہ جدید ہی نہیں، انقلابی نوعیت کی ہیں۔ اس

---

[1] اُردو شاعری کا اگر باعتبار اصناف مفصل جائزہ لیا جائے تو جنوبی ہند سے شمالی ہند تک کو ایک محیط دفتر تیار ہو جائے جبکہ مذکورہ بالا موضوع سے مربوط رہنے کے لئے اُردو غزل کی تاریخ کا ایک مختصر سا خاکہ پیش نظر ہونا چاہیئے۔ خسروؔ، محمد قطب شاہ وجہی، عبداللہ قطب شاہ، ابوالحسن قطب شاہ، ابن نشاطی، غواصی، ملک خوشنود ابراہیم، رستمی، نصرتی، ہاشمی، ولی، بحری، سراج، داود اور عزلت جنوبی ہند کے مشہور غزل گو شعراء ہیں لیکن ولی اور سراج کے حصے میں شہرت عام اور

گروہ میں غزل گو شعراء کی کمی نہیں لیکن منفرد اور متنوع آوازوں میں فراقؔ، فیضؔ اور ندیمؔ کا جواب نہیں، رہا جدید اردو غزل کی دروں بینی کا مسئلہ تو اس کا مسئلہ یوں چٹکی بجاتے میں حل نہیں ہو سکتا۔ دروں بینی یا داخلیت پسندی کے ڈانڈے نرگسیت (NAKECESISM) سے بھی ملتے ہیں جس کی بہت سی تفسیریں اور تعبیریں ہمارے

بقیہ حاشیہ

بقائے دوام آئی۔ شمالی ہند میں حاتمؔ، فائزؔ، آبروؔ، یکرنگؔ، شاکرؔ، ناجیؔ، بنیادی طور پر غزل گو شعراء تھے۔ اس کے بعد شمالی ہند کے جو غزل گو شعراء سوداؔ، دردؔ اور میرؔ ہیں۔ مظہر جان جاناںؔ، قائمؔ، آصف ہند کے جو غزل گو شعراء سوداؔ، دردؔ اور میرؔ ہیں۔ مظہر جان جاناں، قائمؔ، مف سوزؔ، تاباںؔ اور مضمون بھی تو اسی دور کے شعراء میں شامل ہیں لیکن بقائے دوام کی جاگیر صرف سوداؔ، میرؔ اور دردؔ کے حصے میں آئی ہے۔ مصحفیؔ، جرأتؔ انشاءؔ کی غزل گوئی کا بھی ایک اہم مقام ہے۔ غزل میر حسن بھی کہتے تھے، لیکن ممتاز غزل گو نہ تھے۔ ناسخؔ اور آتشؔ اپنے زمانے میں سب سے زیادہ نمایاں ہیں اور صاحب اسلوب بھی ہیں۔ آتشؔ دروں بینی کے ضمن میں ایک اچھا موضوع بھی بن سکتے ہیں البتہ رشکؔ وزیرؔ، صباؔ، اثرؔ، نسیمؔ، رندؔ اور خلیلؔ وغیرہ کا غزل کے اس خاص موضوع کے ذیل میں ذکر تقریباً بیکار ہے۔ اسی طرح اس زمانے میں دھلی میں ذوقؔ، غالبؔ، مومنؔ، شیفتہؔ، شاہ نصیرؔ، ظفرؔ، راقمؔ وغیرہم اچھے شعراء تھے لیکن غالبؔ اور مومنؔ کے بعد شیفتہؔ اور ظفرؔ بمشکل اس دائرے میں آتے ہیں اور ذوقؔ کو عمداً اس سلسلے میں نظر انداز کیا جاتا ہے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد شمالی ہند میں غزل گو شعراء میں امیرؔ، داغؔ، جلالؔ اور تسلیمؔ ہیں۔ بعدہ حالیؔ، آزادؔ، اسماعیلؔ اور اکبرؔ کا دور شروع ہوتا ہے۔ جو غزل سے زیادہ نظم کا دور ہے لیکن حالیؔ اور اکبرؔ کی غزل گوئی کا بہرحال ایک مقام ہے۔ ۱۸۵۷ء

نقاد کر رہے ہیں۔ کچھ مغرب کے حوالوں سے اور کچھ طبعزاد۔ کچھ بھی ہو فرد کی اہمیت مسلم ہے اور جب کسی سماج میں آمریت کے بجائے جمہوریت کے میلانات زیادہ قوی شکل میں ابھرتے ہیں تو فرد کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ اگر جمہوری رجحانات پر آمریت مسلط

بقیہ حاشیہ

کے لکھنؤ میں امیرؔ اور دھلی میں داغؔ نے غزل کی شمع کو فروزاں رکھا، اگرچہ حالات نامساعد تھے۔ اسی زمانے میں شاد عظیم آبادی نے بھی غزل میں اپنے مخصوص آہنگ کے ساتھ نغمہ سرائی شروع کر دی لیکن فرنگی تہذیب کے سائے میں برصغیر میں جو سائنسی اور صنعتی تمدن کا ہیولیٰ تیار ہو رہا تھا اور جس نے مسلمانوں کے تمدن کی اس بنیاد کو ہلا دیا تھا جو روحانیت اور اخلاقیات کی بلند قدروں پر استوار تھی۔ رفتہ رفتہ مادی تصورِ حیات کی ترویج و اشاعت شروع ہو گئی اور مادی افادیت کو اچھے اقدار میں شمار کیا جانے لگا۔ جلیلؔ، حفیظؔ، ریاضؔ، بیخودؔ، سائلؔ نوحؔ، حسرتؔ، یگانہؔ، فانیؔ۔ صفیؔ، اصغرؔ، جگرؔ، عزیزؔ، ثاقبؔ، چکبستؔ، محشرؔ آرزوؔ اگرچہ غزل کے شاعر ہوئے ہیں لیکن ان میں سے بیشتر کی شاعری سے عمرانی اقدار کے تغیرات کا اندازہ ہوتا ہے۔ حسرتؔ، یگانہؔ، فانیؔ، صفیؔ، اصغرؔ جگرؔ، عزیزؔ، ثاقبؔ، محشرؔ اور آرزوؔ اردو غزل کے جدید دور کی اولین کڑی ہیں۔ ان میں سے بعض اصحاب بالواسطہ یا بلاواسطہ کسی نہ کسی ادبی تحریک سے وابستہ ہیں یا اپنے اسلوبِ بیان کے تنوع کے سبب کسی خاص "رنگ" کے موجد ہیں۔ اس دور سے ذرا آگے بڑھیے تو چکبستؔ اور اقبالؔ ملتے ہیں۔ جس شے کو حسرت موہانی غزل کے دائرے میں داخل کر چکے تھے اسے سب سے پہلے اقبالؒ نے چمکایا اور اسی بناء پر غزل اپنے موضوعات کی وسعت کے

ہو جائے تو افراد کے احساسات اور جذبات میں گھٹن پیدا ہو جاتی ہے۔ اس بناء پر اس فضا میں صرف چند افراد ایسے ہوتے ہیں جو اپنے داخلی ردعمل کو شعری سرمائے میں منتقل کر دیتے ہیں۔ بیسویں صدی اس لحاظ سے تمام دنیا میں اہم ہے کہ صنعتی اور سائنسی انقلابات کے ساتھ ساتھ جمہوری اقدار کا بھی اسی میں پرچار رہا۔ بہت سے ممالک آزاد ہوئے اور فرد کی اہمیت تسلیم کی گئی۔ معاشرے میں فرد کو ممتاز مقام ملا۔ لہٰذا فرد کے احساسات اور جذبات کے اظہار و ابلاغ کو متعین راستے مل گئے اور خیال کی ترسیل کے راستے میں جو رکاوٹیں تھیں وہ زیادہ تر ہٹ گئیں۔ یہی وجہ ہے کہ شاعر کا کام آسان ہو گیا اور وہ ہر خیال کو بلا تکلف بیان کرنے لگا۔ بالفاظ دیگر گھٹن کم ہو گئی اور شاعر کے جکڑے ہوئے خیالات رہا ہو گئے اور اب دروں بینی یا داخلیت کے اسباب بھی کم ہو گئے اور معروضی نقطۂ نظر کے زیادہ۔

بقیہ حاشیہ

لحاظ سے اقبال سے سب سے زیادہ متاثر ہوئی بلکہ آنے والے دور کو غزل کا مخصوص مزاج اور اس کے دائرہ عمل میں شعور کی تازہ رو دوڑانے میں اقبال کا سب سے زیادہ ہاتھ ہے۔ ترقی پسند دور میں غزل گو شعراء بے حد اور بے شمار ہیں لیکن جوشؔ، فراقؔ، فیضؔ جذبیؔ، مجازؔ، ندیمؔ اور مجروحؔ وغیرہ کا ایک مقام ہے۔ ترقی پسند دور کے متوازی بہت سے غزل گو شعراء مل جائیں گے، لیکن عمداً انہیں نظر انداز کرنا ہو گا۔ مذکورہ بالا میں بھی فراقؔ، فیضؔ اور ندیمؔ ہی ایسے غزل گو شعراء ہیں جنہوں بیان کی انفرادیت کو نکھارا ہے اور غزل کو ایک نیا آہنگ بخشا ہے۔

نفسیاتی اعتبار سے بعض لوگ اس آزادی کے باوجود گھٹن محسوس کرتے ہیں لیکن وہ گھٹن ان کے محدود ماحول کی پیدا کردہ ہوتی ہے یا ان کی خود اختیار کردہ۔ بعض دوسری نجی الجھنیں اور بعض نفسیاتی پیچیدگیاں بھی ہو سکتی ہیں جو اس گھٹن کی محرک ہوتی ہیں۔ ایسے شعراء کی ذہنی اور جذباتی نشو و نما ادھوری ہوتی ہے۔ اس بنا پر ان کا ہر خیال تخیل کی منزل میں پہنچ کر یا ہر واردات ان کے عالم محسوسات میں پہنچ کر داخلیت کی طرف رُخ کر لیتے ہیں اور اس محدود تنگنائے میں اگر شاعر گم نہ ہو گیا یا اس سے صحیح سلامت واپس آ گیا یا اپنے تجربے کو اس کی آنچ سے تپا کر نکال لایا تو اس میں کوئی شک نہیں کہ سونا ہوتا ہے تو کندن بن جاتا ہے۔ لیکن سونے کو کندن بنانے والے تاریخ اُردو غزل میں کتنے میرؔ ہوئے ہیں؟ اور آیا اس دور کی جدید غزل کو کسی میرؔ کی ضرورت ہے؟

وہ علم عمرانیات جو جدید اساس پر استوار ہے اور ہر شے کی مادی توجیہہ کرتا ہے تصوف کے اس پہلو سے منکر ہے جس کے اکثر صوفیائے کرام قائل ہیں یعنی وہ تصوف کو ایک طرح کا فرار قرار دیتا ہے اس فرار میں فرد سے جماعت تک سب مبتلا ہو سکتے ہیں۔ میر نرگسی تھے۔ خود پسند تھے۔ صوفی تھے۔ ان کی ذاتی الجھنیں بھی تھیں۔ نفسیاتی مریض بھی تھے۔ ان پر جنون کے دورے بھی پڑتے تھے اور لا کلام غزل کے بہت بڑے شاعر تھے تاہم فرار میں مبتلا ہوئے۔ ذہنی فرار نے جو راستہ دکھایا جو پناہ گاہ تلاش کی وہ اسی تصوف میں تھی اور فرار تھا مشکلات سے، معاشرے کے مشکلات سے، قوم اور ملک کے مشکلات سے یہی نہیں عمرانیات کا علم ہمیں یہ بتاتا ہے کہ فرار کا یہ سفر بے حد طویل بھی ہو سکتا ہے۔ قوموں پر عرصے تک سایہ کئے رہتا ہے۔ چنانچہ میرؔ کے معاملے میں بھی یہ بات صادق آتی ہے۔ میرؔ سمیت ہماری قوم عرصے تک اس کا شکار رہی۔ کیا ہمیں پھر اس دور کو دہرانے کی ضرورت ہے اور اقبال کی فکر نے جو سفر کیا ہے اور سارے سفر کو جدید غزل نے جس طرح خود میں جذب کیا ہے، کیا اس تمام سرمائے

کو دریا برد کردینا چاہیے ؟ کیا ہمیں معروضی نقطۂ نظر سے قطعاً قطع نظر کرلینا چاہیے ؟ اور اگر نہیں تو پھر ہمیں سوچنا پڑے گا کہ جدید اُردو غزل، جدید رجحانات کو کس حد تک اپنا سکی ہے اور یہ کس حد تک ہمارے لئے کار آمد ہے ؟ اس میں شک نہیں کہ بیسویں صدی نے یہ ایک اہم کام بھی انجام دیا کہ جن احساسات جذبات پر لایعنی اور مبہم قسم کا غلاف چڑھا ہوا تھا اور ان کا خواہ مخواہ ایک تقدس سا تھا انہیں بے نقاب کر دیا اور حقیقتوں کے اعتراف پر انسان کو اُبھارا اور انسانوں میں اخلاقی جرأت بھی پیدا کی ۔

ان جذبات و احساسات کو صحیح خد و خال میں دیکھا گیا۔ بہت سی اقدار کا مادی تعین ہوا اور مادی جدلیات کی قدر کو پہچانا گیا یا مادے کی افادیت کو تسلیم کیا گیا اور ظاہر ہے کہ یورپ اس لحاظ سے پہلے بھی ایشیا پر تفوق رکھتا تھا اور آج بھی رکھتا ہے غلط ہے یا صحیح مادی اقدار کی بحث بہر حال اس سے الگ نہیں ہے۔ بات صرف اتنی ہے کہ مادی قدر کو حالی نے سب سے پہلے اُردو شعر و ادب میں داخل کیا اور مقصدیت کا تعین کیا۔ اب اس برصغیر کی تہذیبی، تمدنی اور اقتصادی زندگی کا جو سفر شروع ہوتا ہے اس کے خط و خال مبہم نہیں ہیں۔ اس سے پہلے ایسٹ انڈیا کمپنی نے فورٹ ولیم کالج کے ذریعے مقصدی نثر کا ڈول ڈالا۔ پھر غالبؔ نے کلکتے کا سفر کیا اور تاریخی اور معاشرتی تبدیلیوں کا نوٹس لیا۔ ۱۸۴۱ء میں دہلی کالج قائم ہوا اور پروفیسر رام چندر کی ادارت میں قران السعدین، فوائد الناظرین اور محب ہند نام کے تین رسالے نکلے، اُردو اخبار جاری ہوئے، کتابیں چھپنے لگیں اور پریس قائم ہو گیا۔ ان اسباب کی بنا پر قومیت اور قوم کے تصور کے ساتھ ساتھ جس ارتقار کا تصور سرسید کی معیت میں حالی پیدا کراتے ہیں وہ مادی ہے۔ یہ تصورِ حیات بہت سی تبدیلیوں کے بعد اور بڑی کتر بیونت اور اصلاحات کے باوجود "مادی" ہے۔ اقبال کا مردِ مومن روحانی ارتقار اور اخلاقی بلندیوں اور قومیت کے ہمہ گیر اور وسیع تر شعور کے باوجود غیر مادی

نہیں ہے اور نہ مادی زندگی سے علیحدہ ہے اور نہ قوم کے مادی مفادات کو نظر انداز کر سکتا ہے۔ لہٰذا حسرتؔ اور فراقؔ دونوں غزل کے مزاج میں جس شے کو داخل کرتے ہیں وہ "فرد" اور "جماعت" کا ٹھوس مادی تعلق ہے۔ ان دونوں اصحاب کے تصورِ جمال میں بھی مادیت کا تصور بہت واضح ہے۔ ان کا معشوق (خواہ وہ قوم ہو یا قوم کے وسیع تر مفادات) مادی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا بھی غلط ہو گا کہ ان سے پہلے جتنے شعراء ہوئے ہیں انہیں ان باتوں کا احساس نہیں تھا، لیکن مبہم تھا، غیر واضح تھا اور ایسا تھا گویا اندھیرے میں ٹامک ٹوئیاں مار رہے ہوں یا اس میں افراط و تفریط کا عیب تھا یعنی توازن مفقود تھا۔

اُردو شعر و ادب میں بے شک ترقی پسند تحریک ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں بہت سے تجربے ہوئے، ناکام بھی ہوئے، کامیاب بھی ہوئے، غزل مردود بھی ہوئی اور مستحسن بھی قرار پائی، نا مکمل اور نیم وحشی صنفِ سخن بھی کہی گئی اور ادب کی آبرو بھی قرار پائی اور بالآخر یہ طے بھی ہو گیا کہ غزل کے بغیر اُردو شاعری سانس نہیں لے سکتی ۔

غزل کا ہر شعر بجائے خود ایک وحدت یا اکائی ہے اور ایک شعر کے اجمال میں تفصیلات جمع کر دینے کی کیفیت دنیا کی دوسری زندہ زبانوں کے شعری ادب میں مفقود ہے ۔ اس لحاظ سے غزل مر نہیں سکتی، یہ تجربہ بھی کر لیا گیا۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ تجربہ کر لینا بُرا نہیں ہوا۔ غزل کی صحت پر اس کا خوشگوار اثر پڑا۔ اب مسئلہ یہ ہے کہ غزل کا مزاج کیا ہے اور کیسا ہے ؟ بحور اور قوافی و ردیف بالکل ذیلی اور ضمنی چیزیں ہیں اصل شے تخیل اور اسلوبِ بیان ہے۔ ایک کا تعلق شاعر کی قوتِ متخیلہ سے اور دوسرے کا ذخیرہ الفاظ سے ہے لیکن غزل کے اندر جو ایک روح دوڑتی ہے وہ صرف لفظوں سے نہیں لفظوں کے آہنگ سے، لفظوں کے مزاج سے، ان کی در و لبست سے، ان کی نرمی اور گرمی سے پیدا ہوتی ہے، نہ وہ صرف تخیل سے پیدا ہوتی ہے نہ صرف اسلوبِ بیان

یا لفظوں کی نشست و برخاست اور نہ دونوں کے امتزاج و انضمام سے بلکہ اس کا تعلق ہے شاعر کے مزاج سے، شاعر کے مذاق سے اور شاعر کے ماحول سے اور "شعر" کے اس "لہجے" سے جو شاعر کی شخصیت کا پرتو ہے یا اس کے واردات قلب کا مرقع ہے۔

اس مقام[1] پر ہماری موجودہ نفسیات، انسانی شخصیت کو دو حصوں میں تقسیم کر دیتی ہے۔ یعنی معروضی (OBJECTIVE) اور درونی (داخلی) (SUBJECTIVE) اوّل الذکر کا تعلق مشاہدہ کی اوّلین منزل سے شروع ہو کر اس شے کی کسی قدر تفصیلات تک پہنچتا ہے جسے دیکھا گیا سمجھا اور محسوس کیا گیا اور اسے جسم و جاں اور قلب و نظر کا ایک حصہ بنا لیا گیا گویا جو کچھ خارج میں دیکھا تھا وہ اپنی تمام تر تفصیلات و کیفیات کے ساتھ دیکھنے والے میں جذب ہو گیا اور اب جب کبھی یہ ابھرے گا تو انجذاب کرنے والے کے بہت سے کیفیات کو لے کر ابھرے گا۔ ظاہر ہے کہ اس میں غلو کرنے والا نرگسی بن جاتا ہے۔ یعنی انتہا درجے کا خود پسند اور دروں بیں جو صرف اپنے اندر دیکھ سکتا ہے اور باہر سے مطلقاً رشتہ توڑ لیتا ہے یعنی خارجی اشیاء سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔ یہاں پر گویا یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ شعر کے پردے سے جو لہجہ مترشح ہے اس کے ماتحت شاعر کا زاویہ نگاہ معروضی ہے یا درونی۔ داخلیت اور معروضیت کی یہ بحث دلچسپ بھی ہے اور تفصیل طلب بھی جس کی یہاں بہت کم گنجائش ہے کیونکہ فرائڈ، ژونگ اور ایڈلر کے

---

[1] اس کی بنیاد فرائڈ پر ہے جو شخصیت کو تین حصوں میں تقسیم کرتا ہے اور ان کے حسب ذیل تین نام تجویز کرتا ہے۔

۱۔ اڈ (ID) ۲۔ ایغو (EGO) (۳) سُپر ایغو SUPER EGO

شخصیت کے ارتقا میں تینوں کا حصہ ہوتا ہے لیکن تناسب کے ساتھ ان میں سے جو شے بھی غیر متوازی ہو جائے تو شخصیت غیر معمولی ABNORMAL بن جاتی ہے۔

حوالے سے شخصیت کے نہاں خانے اس قدر مستحکم اور وسیع ہیں کہ ان کی درونی شخصیت کے بھی متعدد حصے ہیں اور ان کی تہوں میں بھی کافی پھیلاؤ ہے۔ متخیلہ شعور اور لاشعور کا سفر طے کر کے نہ جانے کہاں کہاں پہنچتی ہے اور کیسے کیسے پہنچتی ہے اور کیسے کیسے خیالات، ترغیبات اور تحریکات کا پتہ لگاتی ہے۔ بسا اوقات لاشعور کی تہوں میں اور تحت الشعور کے مضمرات میں عمرانی اور تہذیبی خیالات کے ساتھ ساتھ کبھی کبھار موروثی ترغیبات کا بھی پتہ چلتا ہے اور یہ سب اس کے درون کی تہوں سے اُبھر کر متخیلہ میں پہنچتے ہیں اور کسی نہ کسی اسلوب بیان میں جھلکتے ہیں بعض لوگوں کا خیال ہے کہ لاشعور، شعور سے زیادہ قوی ہوتا ہے اور شاعر کا نیوراتی عمل متخیلہ میں غیر معمولی ردِ عمل ظاہر کرتا ہے۔ جس سے اسلوب بیان متاثر ہوتا ہے اور نت نئے اطوار اور انداز تمثیل، تشبیہہ، استعارے تلمیح اور کنائے کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ شخصیت کی یہ درونی گہرائی اگر خوبصورت اسلوب میں نہ ڈھل سکے تو یہ شاعرانہ عجز قرار پائے گا۔

عام طور پر میرؔ اور سوداؔ کی غزل گوئی پر اسی انداز سے تبصرہ ہوتا ہے کہ میرؔ فطری طور پر دروں بین واقع ہوئے ہیں اور سوداؔ معروضی زاویہ نگاہ رکھتے ہیں۔ ان دونوں بزرگوں کے قارئین نے بھی ان کے زمانے ہی میں یہ فیصلہ کر دیا تھا جسے محمد حسین آزاد نے "آہ" اور "واہ" کی شکل میں پیش کیا ہے لیکن جب غالبؔ کا زمانہ آتا ہے تو ان کے قارئین ان کے بارے میں وہ تبصرہ نہیں کرتے جو انہوں نے میرؔ اور سوداؔ کی شاعری پر چسپاں کیا تھا اور یہ حقیقت بھی ہے کہ غالبؔ کی شاعری بلکہ غزل گوئی نہ صرف "آہ" ہے اور نہ صرف "واہ" اور نہ محض دونوں کا امتزاج۔ دوسرے الفاظ میں غالبؔ نہ محض معروضی زاویہ رکھتے ہیں اور نہ محض درونی یا داخلی اور نہ محض دونوں کا امتزاج بلکہ ان کی شخصیت میں جو تعقل پسندی یا تفکر پسندی ہے۔ وہ ان کے "تخیل" سے بھی ظاہر ہے، اسلوب بیان سے بھی مترشح ہے اور اشعار کے بین السطور جو ایک روح کارفرما

نظر آتی ہے اس سے بھی ہویدا ہے۔

غالب کی تعقل پسندی ہمارے موجودہ دور سے جس قدر قریب ہے خود ان کے دور سے اتنی ہی دُور ہے۔ کہا جاتا ہے کہ شاعر ماحول سے اکتساب کرتا ہے، بجا ہے۔ بقول حالی خیالات کہیں خلاء سے اس کے ذہن میں نہیں آٹپکتے، درست ہے، ماحول سے خیالات بھی ملتے ہیں اور قوتِ متخیلہ کو تحریک بھی، لیکن شاعر کی ذہنی تہذیب و تربیت اس ماحول میں بھی ہوتی ہے جس میں وہ رہتا سہتا ہے اور اس ماحول میں بھی جو علم و فن کے اکتساب سے وہ خود اپنی شخصیت میں پیدا کرتا ہے گویا وہ بصیرت جو اس کے مبلغ علم اور ذخیرہ معلومات سے متعین ہوتی ہے، اس کی قوتِ متخیلہ کو اسی حصار کی مختلف سمتوں میں دوڑاتی ہے اور جس سمت سے اسے زیادہ عمدہ چیزیں ملتی ہیں انہیں سمیٹ کر تخیل کی تکمیل کرتا ہے اور پھر لفظوں کی تلاش و تفحص کرتا ہے۔ غالب ہم سے اسی لئے قریب ہیں کہ ان کے فکر و نظر کے میدان بے حد وسیع ہیں اور وہ اگر میر کی طرح جذبے کی تہیں اور پرتیں اُلٹتے تو کم از کم عقل و فکر کے بہت سے اسرار ضرور سمیٹ کر ہمارے سامنے رکھ دیتے ہیں۔ میر نہاں خانہ دل کے بھید پا جاتے ہیں اور غواصی کرتے ہیں کہ دل ایک اتھاہ سمندر معلوم ہوتا ہے تو غالب دانش و بینش کے سمندر کو بلوتے ہیں اور تعقل و تفکر کے تموج میں ہمیں گم کر دیتے ہیں۔ اس میں گم ہو کر کچھ پا جانا خود ہم پر زیادہ منحصر ہوتا ہے۔ دراصل غالب کا ذہنی اُفق نہایت وسیع تھا اور ان کا شعری رویہ میر اور سودا سے مختلف تھا۔ انسانی زندگی اور کائنات کے رشتے کو جس زاویے سے انہوں نے دیکھا اور پرکھا، سمجھا اور سمجھایا وہ فکری اور عقلی ہونے کے ساتھ ساتھ زیادہ سائینٹیفک اور فلسفیانہ تھا۔ بعض نقادوں کا خیال ہے کہ غالب کی حکیمانہ اور عالمانہ سوچ سے ان کا تخیل وزنی ہو گیا ہے۔ یہ بات بھی غالب کے عہد کے عام شعراء سے ان کے موازنے کے نتیجے میں سامنے آتی ہے۔ لیکن ہمارے زمانے کے عام آدمی کا ذہنی افق غالب

کے ذہنی اُفق کے متوازی ہے البتہ غالب کی سوچ کی سی گہرائی ہمارے زمانے کے لوگوں میں عام طور پر نہیں ہے جو بات قابلِ ذکر ہے وہ یہ ہے کہ غالب کی خیال آفرینی قوتِ تخیلہ اور شعری اسلوب جب حالی اور ان کے قبیل کے دوسرے شعراء کو منتقل ہوتا ہوا اقبال فراق اور حسرت تک پہنچا تو اس کی اجنبیت ختم ہو گئی اور غالب اپنے زمانے میں جس اسلوب کے لئے معلون ہوئے تھے اس کی مغائرت بھی ختم ہو گئی۔ میر کی غزل کی دروں بینی وجودیت سے عبارت ہے اس کا ایک علیحدہ مزاج اور آرٹ متعین ہوا، سودا کی معروضیت کا علیحدہ اور غالب کے حوالے سے ہمارے زمانے کا بالکل الگ، ترقی پسند تحریک کے تحت جو غزل پروان چڑھی وہ اسی بناء پر غالب سے قریب ہے اور غالب ہی وہ شاعر ہیں جو تمام ترقی پسند شعراء (غزل گو شعراء) کو متاثر کرتے ہیں۔

ترقی پسند تحریک سے قبل لکھنؤ کی انجمن معیار نے غزل کے صحت منداحیاء اور پیروی میر و غالب سے غزل کو اور کچھ دیا ہو یا نہ دیا ہو۔ اس کا یہ بہت بڑا احسان ہے کہ اس نے یگانۂ روزگار شاعر مرزا یاس یگانہ (جو اس تحریک سے اس طرح وابستہ نہیں تھے جس طرح دوسرے اور شعراء بلکہ وہ تو اس کے مخالف تھے۔ وہ صرف عزیز لکھنوی وغیرہ کے مخالف نہیں بلکہ اپنے پیشرو غالب تک کے مخالف تھے۔) اُردو غزل کو بخش دیا جس سے بعض ترقی پسند اور غیر ترقی پسند تمام غزل گو شعراء آج تک متاثر ہیں۔

حسرت موہانی غزل کے شاعر ہیں لیکن ان کا معشوق گوشت پوست کا معشوق ہے جس کے جمال کے تمام اوصاف مادی ہیں۔ غزل کے روائتی مزاج پر یہ بھی ایک ضرب ہے اور اقبال کی غزلیات نے تو اُردو غزل کے مزاج میں انقلاب پیدا کر دیا۔

فیض بھی غالب سے بے حد قریب ہیں اور ندیم بھی، ندیم کا اسلوب بیانیہ ہے فیض کی غزل میں ایمائیت میں شعور اور آگہی کا وافر ذخیرہ بین السطور میں موجزن ہوتا ہے۔ ندیم کی غزل میں یہ بصیرت الفاظ میں بھی جھلکتی ہے اور محذوفات میں بھی، فیض، غالب

کے حکیمانہ اور فلسفیانہ لب و لہجے سے بھی قریب ہے اور غالبؔ کے طرزِ احساس سے بھی، ندیمؔ اس رویّے سے بیگانہ نہیں مگر اپنا راستہ ان دونوں سے ذرا ہٹ کر بناتے ہیں۔ فیضؔ کی ایمائیت میں بلوغت بھی ہے۔ بلاغت بھی، جوان کے مبلغ علم اور وسیع معلومات کا منبع ہے۔ ندیمؔ کے یہاں اس حکیمانہ معلومات کی جگہ جذبہ، خیال اور کبھی کبھی شعری وجدان نظر آتا ہے۔ جس میں مصوّری اور مرقع کشی کی کیفیت جھلکتی ہے۔ فیضؔ تلمیحی اشارے کرتے ہیں، ندیمؔ اپنی امیجری کی مصوّری کرتے ہیں لیکن یہاں پر صرف ندیمؔ کی غزل گوئی پر چند سطور لکھنا مقصود ہیں۔ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ندیمؔ بنیادی طور پر نظم کے شاعر ہیں اور اپنے خیالات کو مربوط شکل میں پھیلا کر بیان کرنے کا ملکہ رکھتے ہیں اور اسی میں وحدت تأثر کو مدغم کر دیتے ہیں۔ لیکن ان کی غزل گوئی کا بھی ایک منفرد انداز ہے جس نے جدید غزل گو شعراء کو متأثر کیا ہے۔

"شعلۂ گل" میں (صفحہ ۱۸۷ تا صفحہ ۲۳۲ مطبوعہ مکتبہ ادب جدید، بار دوم ۱۹۶۵ء) ۱۹۴۷ء سے ۱۹۵۲ء تک کی غزلیات شامل ہیں۔ انہیں کو پیش نظر رکھئے۔ اس سے قبل اور بعد کے کلام میں جو غزلیں ہیں انہیں فی الحال نظر انداز کر دیجئے اور میرے ساتھ ساتھ مطالعہ کیجئے اور چند باتوں کا پتہ لگائیے خصوصاً موضوع بالا کے تحت ان چند خصوصیات کا جن کا اُوپر ذکر ہوا ہے۔

سب سے پہلے ندیمؔ کے تصورِ عشق کو سمجھئے جو ظاہر ہے کہ نہ تو روایتی ہے اور نہ عامیانہ بلکہ یہ تصورِ عشق حسرتؔ کی طرح محترم اقبالؔ کی طرح ارفع اور فراقؔ[1] کی طرح ارضیت لئے ہوئے ہے۔ یہ بھی عجیب اتفاق ہے کہ ندیمؔ کے یہاں ان تمام شعراء کی بہت سی خوبیاں یکجا ہیں لیکن اس کے باوجود نہ تو وہ کسی کے متبع ہیں اور نہ نقال بلکہ ان کا

---

[1] فراق کے اس تصورِ عشق کی ارضیت نہیں جو انہیں محبوب ہے۔

ذاتی رنگ ایک منفرد اور وقیع مقام رکھتا ہے کیونکہ ان کا نصب العین کوئی معمولی نصب العین نہیں ہے اور اس نصب العین کی وجہ سے ندیم غزل کے شاعر نہیں ہیں نظم کے شاعر ہیں۔

مشہور مارکسی نقاد ممتاز حسین صاحب نے "شعلۂ گل" کے دیباچہ میں ان کی غزل گوئی کی نسبت یہ بات کہی ہے کہ وہ داخلیت پسند یا دروں بیں ہیں۔ مجھے اس رائے کو من و عن قبول کرنے میں تامل ہے۔ خصوصاً اس لئے بھی کہ "معروضی" اور "داخلی" رویوں کو متعین کرنے کی طرف موصوف نے توجہ نہیں دی۔ میں سمجھتا ہوں کہ ندیم صاحب کا زاویہ نگاہ معروضی ہے لیکن چونکہ وہ فکری لحاظ سے غالبؔ اور اقبالؔ سے قریب ہیں اور تعقل پسند ہیں اس لئے ان کی قوتِ متخیلہ میں گہرائی ہے، خیال پختہ اور ہفت پہل ہوتا ہے لیکن اسلوبِ بیان سیدھا سادا۔ اس چیز کو سالک مرحوم نے سوز سے تعبیر کیا ہے اور یہ کہا ہے کہ

"ندیمؔ کی غزلوں میں سوز تو ہے لیکن گداز نہیں ہے"۔

اگر گداز موجود ہوتا تو یقیناً ندیمؔ صاحب دروں بین ہوتے۔ یہی وہ نکتہ ہے جو ممتاز حسین صاحب کی توجہ سے محروم رہا۔

مجھے یاد ہے کہ خود میں نے غالباً ۱۹۶۳ء میں ان کی چند غزلوں میں "وجودیت" کو محسوس کر کے ان کی خدمت میں چند معروضات پیش کئے تھے۔ لیکن بعد میں مجھے محسوس ہوا کہ محض چند اشعار کی موجودگی میں اگر کسی نہ کسی طرح یہ دھوکا ہو بھی ہو جائے تو یہ کس طرح ممکن ہے کہ ان کی تمام شاعری کی نسبت آنکھ بند کر کے یہ حکم لگا دیا جائے؟ بہرحال میں جز سے کل پر حکم نہیں لگا سکتا۔ میرے نزدیک ان کا رویہ معروضی ہے۔ ملاحظہ ہو۔

صبح میں دیکھتا ہوں شام کے آثار ابھی　　　زیست ہے، میرے لئے مستقل آزار ابھی

راہیں لُٹ سی گئیں مٹ سے گئے قدموں کے نقوش   سن رہا ہوں تری پازیب کی جھنکار ابھی
تیرے پیکر کے تصور سے خزاں کے باوصف   شاخِ گل صحنِ گلستاں میں ہے گل بار ابھی
کشتِ ویراں ابھی برسات کی رُت باقی ہے   بدلیاں جھوم رہی ہیں سرِ کہسار ابھی
ابھی انساں کو مانوسِ زمیں ہونا ہے   مہر و مہتاب کے ایواں نہیں درکار ابھی
کتنے ساگر ہیں سنبھالے ہوئے نا سفتہ گہر   کتنے اسرار ہیں آمادۂ اظہار ابھی
ابھی نسلوں کے اک انبوہ میں محبوس ہوں میں   آدمیت کے تقاضے نہیں بیدار ابھی
مژدۂ حریتِ فکر سنانے والو!   کتنے منصور ہیں موجود سرِ دار ابھی

چند مثالیں اور لیجیے :۔

اگر حضور ابھی مائلِ ظہور نہ تھے   تو تشنگانِ محبت بھی ناصبور نہ تھے

اُجڑ رہے ہیں گھرانے بدل رہے ہیں زمانے   لپک رہے ہیں دوانے اُتار ہو کہ چڑھاؤ

زری کی رو میں رواں ہے جو ایک برگِ گلاب   کہیں شباب کا ایوان رنگ و بو تو نہیں؟

لیکن یہ مثالیں مکمل نہیں ہیں کیونکہ ندیمؔ کی غزل منتشر نہیں مربوط ہوتی ہے ۔ پھر دیکھنے کی چیز یہ ہے کہ ۱۹۴۷ء کے بعد سے ان کی غزلیں سال بہ سال ارتقاء کی بساط جاتی نظر آتی ہیں۔ اس ارتقاء میں ندیمؔ کا رویہ اور زیادہ نکھرتا چلا آرہا ہے ۔ ملاحظہ ہو۔

لبوں میں نرم تبسم رچا کے گھل جائیں   خدا کرے مرے آنسو کسی کے کام آئیں

یہ رزم گاہِ عناصر کسی کے کام آئے   خدا کرے مرے بس میں ترا نظام آئے

دستِ گلچیں میں کھل رہی ہے کلی   میرے جینے سے اس کی موت بھلی

ابتلا ابتدائے ذوقِ عمل   یعنی طوفان اُٹھا تو ناؤ چلی

گو میرے دل کے زخم ذاتی ہیں   ان کی ٹیسیں تو کائناتی ہیں

ابھی کچھ اور سلگنا ہے وقت کی لَو پر   ابھی نہیں مرے معیارِ زندگی میں گداز

آج کی کلیاں کب چٹکیں گی   شاید مستقبل کو پتا ہو

اُفق نہاں ہے تو حدِ نظر کا ذکر کریں   ستارے ڈوب رہے ہیں سحر کا ذکر کریں
فضا کا ذکر کریں بحر و بر کا ذکر کریں   بہت بلند ہے فردوس گھر کا ذکر کریں

بڑی مانوس لے میں نغمہ سن رہا ہوں میں   کسی ٹوٹی ہوئی چھاگل کی کڑیاں چن رہا ہوں میں

ہجومِ فکر و نظر سے دماغ جلتے ہیں   وہ تیرگی ہے کہ ہر سو چراغ جلتے ہیں

ہم اپنی قوتِ تخلیق کو اکساتے ہیں   ضمیرِ ارتقاء میں بجلیاں دوڑانے آئے ہیں
جو گردش میں رہیں گے اور کبھی خالی نہیں ہوں گے   ہم ایسے جام بزمِ دہر میں چھلکانے آئے ہیں
عروسِ زندگانی کا سوئمبر رچنے والا ہے   نئے ارجن مشیت کی کماں لچکانے آئے ہیں

رچی ہوئی ہے رفاقت میری رگ و پے میں   کچھ اس طرح کہ اکیلا چلوں تو گھبراؤں
کئی برس سے مجھے مل رہا ہے درسِ خودی   یہی کہ تیرگیوں میں ہوا سے ٹکراؤں

میں اب سے دور فرشتوں کے گیت لکھتا تھا — یہ آرزو ہے کہ اب آدمی کو اپناؤں

غمِ حیات سے لوں گا رمِ حیات کا درس — تمام عمر شکستوں پہ کون ہاتھ ملے

ندیمؔ اگرچہ زمانے سے سرکشیدہ رہا — نگاہِ اہلِ محبت میں برگزیدہ رہا

یہیں سے رنگ رخِ روزگار بدلے گا — کتھائیں دل کی بالآخر لبوں تک آئی تو ہیں

اے مری قوم مرا ذوقِ سفر کفر سہی — اور اگر دائرے بنتے رہیں رہبر تیرے!

گلشن میں جتنے پھول کھلے زخم بن گئے — خونِ بہار سے ہے جمالِ بہار نم

کوشش کے باوجود ابھی تک نہ چھپ سکے — زلفوں کے پیچ و خم میں زمانے کے پیچ و خم

تخلیقِ فن کروں گا بعنوانِ ارتقار — جس ہاتھ میں قلم ہے اسی ہاتھ کی قسم

میں وقت کے ظلمات میں حیران کھڑا ہوں — اللہ مرا انجمن افروز شب آئے

انجم سے کھلائے گی شگوفے — شبنم سے لدی ہوئی شبِ غم

طوفان کا منتظر کھڑا ہے — یہ عینِ سحر کو شب کا عالم

بہار جب بھی چمن میں دیئے جلاتی ہے — ہجومِ گل سے مجھے تیری آنچ آتی ہے

رہے اسیرِ قفس در قفس بہار میں ہم — مگر حقیر نہ تھے چشمِ روزگار سے ہم

کبھی بہار بنے اور کبھی شکستِ بہار — ندیمؔ! جم نہ سکے حسن کے حصار میں ہم

بھٹک رہا ہوں حقیقت کی تیرگی میں مگر — چراغِ فکر ہے اب تک مرا گلاب اندام

کبھی جو سینۂ انسانیت سے ہوک اٹھی — مری نگاہ بھی رہ سکی نہ بر سرِ بام

ندیمؔ دامنِ شب سے ڈھلک رہی ہے سحر — کہ بھیجتے ہیں ستارے بھی تیرگی کو سلام

اگرچہ یہ پوری غزل پڑھنے کے لائق ہے لیکن ذرا آخری شعر ملاحظہ ہو۔

تمام حسنِ عمل ہوں، تمام حسنِ بیاں — کہ مرا دل بھی تہی ہو، مری زباں بھی تہی

جو پیار کر سکے زمیں سے — پائیں گے نہ بھیک آسماں سے

ہم آبلہ پا ہی اے زمانے — الجھیں گے ترے یمِ رواں سے

یزداں پہ جھپٹ پڑے گا ابلیس — انساں جو ہٹا درمیاں سے

گنجینۂ وقت بن گئی ہے — جو بات نکل گئی زباں سے

میں ندیمؔ صاحب کی غزلوں کے مطالعے سے اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ وہ محض قافیہ پیمائی نہیں کرتے، نصب العین کی اشاعت کے لئے دردِ دل بیان کرتے ہیں اور ایسے مواقع پر ان کی آنکھیں اگر اندر کی طرف کھلتی ہیں تو باہر کی طرف سے بند نہیں ہوتیں۔

یعنی اس بصیرت میں اندھا دھیان نہیں ہے، بصارت بھی ہے۔

برصغیر پاک و ہند میں جدید غزل گو شعراء کی ایک کھیپ کی کھیپ ندیمؔ کے رنگِ غزل

سے متاثر ہو رہی ہے۔ کچھ نے فیضؔ سے بھی فیض اُٹھایا ہے اور بعض آج بھی میرؔ و غالبؔ کی پیروی کر رہے ہیں لیکن لہجے کی حد تک جدید غزل کے آہنگ سے اس زمانے کے شاعر کو مفر نہیں، یعنی وہ معروضی زیادہ اور دروں بیں کم۔ معروضیت اور دروں بینی کی یہ اصطلاحات جو اُردو غزل کے مطالعے میں بڑی حد تک کارآمد ثابت ہو رہی ہیں محض برائے نام نہیں بلکہ ان سے واقعی اُردو غزل کے مطالعے میں وسعت پیدا ہوئی ہے اور بہت سی گہرائیوں کا پتہ چلا ہے لیکن محض ان کی مداولت کرنا، تسبیح خوانی کے طور پر ان الفاظ کو جپتے رہنا بالکل فضول اور لایعنی حرکت ہے۔ جدید اُردو غزل کے جسم میں جو تازہ لہو دوڑ رہا ہے اس میں بڑی توانائی اور شگفتگی ہے۔ اگر غالبؔ کے رنگِ غزل کو ملحوظ رکھا جائے تو فیضؔ، ندیمؔ، مخدومؔ، سردارؔ جعفری، ظہیرؔ کاشمیری، مجروحؔ سے ہوتی ہوئی اُردو غزل اخترالایمانؔ، مجازؔ، جذبیؔ، شہزادؔ احمد اور سجادؔ باقر رضوی وغیرہ تک پہنچتی ہے۔ لیکن یہ روایتی تسلسل نہیں ہے۔ اس میں اور بھی بہت سے شعراء کے نام آتے ہیں اور آ سکتے ہیں اور اگر میرؔ کی روایت کے حوالے سے دروں بینی کا جائزہ لیا جائے تو مصحفیؔ، آتشؔ، اثرؔ، فراقؔ، حسرتؔ، جگرؔ، اصغرؔ، شادؔ وغیرہ سے لے کر ناصرؔ کاظمی تک ایک دوسرے رنگِ غزل کی نشاندھی ہوتی ہے۔ سوداؔ کی معروضیت اس قدر عام ہے کہ جو شعراء مذکورہ بالا رنگوں سے مختلف ہیں وہ سب کے سب اسی زمرے میں شامل ہیں لیکن درونی لب و لہجے اور آہنگِ شعر میں داخلیت کو اپنانے والے شاعروں میں ناصرؔ کاظمی کا مقام نہایت وقیع ہے۔

ناصرؔ کاظمی جدید غزل گو شعراء میں نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ ان کو میرؔ سے بطورِ خاص ربط بھی ہے گویا میرؔ کی دروں بینی اور داخلیت پسندی کا سارا فن اور کمال ان پر آئینہ ہے اور وہ خود بھی دروں بیں واقع ہوئے ہیں۔ غزل بڑے اہتمام سے کہتے ہیں اور رنگِ غزل کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ ملاحظہ ہو۔ (ماخوذ از "برگ نے" بار دوم ۱۹۵۷ء

مکتبہ کارواں، لاہور)

اب کی فصلِ بہار سے پہلے   رنگ گلستاں تھے کیا کیا کچھ؟
کیا کہوں اب تمہیں خزاں والو   جل گیا آشیاں میں کیا کیا کچھ

آنی خلقت کے ہوتے   شہروں میں ہے سناٹا

یہ نگری اندھیاری ہے   اس نگری سے جلدی بھاگ

پیاسی دھرتی جلتی ہے   سوکھ گئے بہتے دریا

حاصلِ عشق ترا حسنِ پشیماں ہی سہی   میری حسرت تری صورت سے نمایاں ہی سہی
حسن بھی حسن ہے محتاجِ نظر ہے جب تک   شعلۂ عشق چراغِ تہہ داماں ہی سہی

بہاریں لے کے آئے تھے جہاں تم   وہ گھر سنسان جنگل ہو گئے ہیں
انہیں صدیوں نہ بھولے گا زمانہ   یہاں جو حادثے کل ہو گئے ہیں
جنہیں ہم دیکھ کر جیتے تھے ناصرؔ   وہ لوگ آنکھوں سے اوجھل ہو گئے ہیں

کچھ کہہ کے خموش ہو گئے ہم   قصہ تھا دراز کھو گئے ہم

ہزار شکر کہ ہم نے زباں سے کچھ نہ کہا   یہ اور بات کہ پوچھا نہ اہلِ دنیا نے
اُمیدِ پرسشِ غم کس سے کیجئے ناصرؔ   جو اپنے دل پہ گزرتی ہے کوئی کیا جانے

سناٹوں میں سُنتے ہیں   سنی سنائی کوئی بات

شہر در شہر گھر جلائے گئے   یوں بھی جشنِ طرب منائے گئے
اک طرف جھوم کر بہار آئی   اک طرف آشیاں جلائے گئے
کیا کہوں کس طرح سرِ بازار   عصمتوں کے دیئے بجھائے گئے
وقت کے ساتھ ہم بھی اے ناصر   خار و خس کی طرح بہائے گئے

وہ دل نواز ہے لیکن نظر شناس نہیں   مرا علاج مرے چارہ گر کے پاس نہیں

تڑپ رہے ہیں زباں پر کئی سوال مگر   مرے لئے کوئی شایانِ التماس نہیں
کبھی کبھی جو ترے قرب میں گزارے تھے   اب ان دنوں کا تصور بھی میرے پاس نہیں
گزر رہے ہیں عجب مرحلوں سے دیدہ و دل   سحر کی آس تو ہے زندگی کی آس نہیں

شعلے میں ہے ایک رنگ تیرا   باقی ہیں تمام رنگ میرے
رودادِ سفر نہ چھیڑ ناصر   پھر اشک نہ تھم سکیں گے تیرے

کوئی جئے یا مرے   تم اپنی سی کر گزرے
بادل گرجا ، پون چلی   پھلواری میں پھول ڈرے

یہ بھی کیا شامِ ملاقات آئی   لب پہ مشکل سے تری بات آئی
سایۂ زلفِ بتاں میں ناصر   ایک سے ایک نئی رات آئی

نازِ بیگانگی میں کیا کچھ تھا   حسن کی سادگی میں کیا کچھ تھا
لاکھ راہیں تھیں لاکھ جلوے تھے   عہدِ آوارگی میں کیا کچھ تھا
رات بھر ہم نہ سو سکے ناصر   پردۂ خامشی میں کیا کچھ تھا

کسے دیکھیں کہاں دیکھا نہ جائے   وہ دیکھا ہے جہاں دیکھا نہ جائے
زمیں لوگوں سے خالی ہو رہی ہے   یہ رنگِ آسماں دیکھا نہ جائے
در و دیوار ویراں، شمع مدھم   شبِ غم کا سماں دیکھا نہ جائے
بھری برسات خالی جا رہی ہے   سرِ ابرِ رواں دیکھا نہ جائے
وہی جو حاصلِ ہستی ہے ناصر   اسی کو مہرباں دیکھا نہ جائے

صدائے رفتگاں پھر دل سے گزری   نگاہِ شوق کس منزل سے گزری
ہوائے صبح نے چونکا دیا یوں   تری آواز جیسے دل سے گزری

گلی گلی آباد تھی جن سے، کہاں گئے وہ لوگ   دلی اب کے ایسی اُجڑی گھر گھر پھیلا سوگ
سارا سارا دن گلیوں میں پھرتے ہیں بیکار   راتوں اُٹھ اُٹھ کر روتے ہیں اس نگری کے لوگ
سہمے سہمے سے بیٹھے ہیں راگی اور فنکار   بھور بھئے اب ان گلیوں میں کون سنائے جوگ

خموشی انگلیاں چٹخا رہی ہے   تری آواز اب تک آ رہی ہے
ترے شہرِ طرب کی رونقوں میں   طبیعت اور بھی گھبرا رہی ہے
کرم اے صرصرِ آلامِ دوراں   دلوں کی آگ بجھتی جا رہی ہے

کڑے کوسوں کے سناٹے ہیں لیکن   تری آواز اب تک آ رہی ہے
طناب خیمہ گل تھام ناصر   کوئی آندھی اُفق سے آ رہی ہے

گو ہجر کے لمحات بہت تلخ تھے لیکن   ہر بات بعنوان طرب یاد رہے گی

فلک نے پھینک دیا برگ گل کی چھاؤں سے دور   وہاں پڑے ہیں جہاں خارزار بھی تو نہیں

ناصر میرے منہ کی باتیں یوں تو سچے موتی ہیں   لیکن ان کی باتیں سن کر بھول گئے سب باتوں کو

وہ ستارا تھی کہ شبنم تھی کہ پھول   ایک صورت تھی عجب، یاد نہیں
رشتہ جاں تھا کبھی جس کا خیال   اس کی صورت بھی تو اب یاد نہیں

جب تجھے پہلی بار دیکھا تھا   وہ بھی تھا موسم طرب کوئی
کچھ خبر لے کہ تیری محفل سے   دور بیٹھا ہے جاں بلب کوئی
یاد آتی ہیں دُور کی باتیں   پیار سے دیکھتا ہے جب کوئی
چوٹ کھائی ہے بار ہا لیکن   آج تو درد ہے عجب کوئی
جن کو مٹنا تھا مٹ چکے ناصر
ان کو رسوا کرے نہ اَب کوئی

یاس میں جب کبھی آنسو نکلا   اک نئی آس کا پہلو نکلا
لے اڑی سبزہ خودرو کی مہک   پھر تری یاد کا پہلو نکلا

آئیں ساون کی اندھیری راتیں   کہیں تارا کہیں جگنو نکلا
نئے مضمون سجھاتی ہے صبا   کیا ادھر سے وہ سمن بو نکلا
کئی دن رات سفر میں گزرے   آج تو چاند لب جو نکلا
طاق میخانہ میں چاہی تھی اماں   وہ بھی تیرا خم ابرو نکلا
واقعہ یہ ہے کہ بدنام ہوئے   بات اتنی تھی کہ آنسو نکلا

اوّلیں چاند نے کیا بات سجھائی مجھ کو   یاد آئی تری انگشت حنائی مجھ کو
دُھوپ اِدھر ڈھلتی تھی دل ڈوبتا جاتا تھا اُدھر   آج تک یاد ہے وہ شام جدائی مجھ کو

چراغ شام آرزو بھی جھلملا کے رہ گئے   ترا خیال راستے سجا سجا کے رہ گیا

رنگ برسات نے بھرے کچھ تو   زخم دل کے ہوئے ہرے کچھ تو
ایسا مشکل نہیں ترا ملنا   دل مگر جستجو کرے کچھ تو
آؤ ناصر کوئی غزل چھیڑیں   جی بہل جائے گا ارے کچھ تو

گرم سنسان قریوں کی دھرتی مہکنے لگی   خاک رشک ارم بن گئی سو رہو سو رہو
رزم گاہ جہاں بن گئی جائے امن و اماں   ہے یہی وقت کی راگنی سو رہو سو رہو

ترے خیال سے لو دے اُٹھی ہے تنہائی   شب فراق ہے یا تیری جلوہ آرائی
یہ سانحہ بھی محبت میں بارہا گزرا   کہ اس نے حال بھی پوچھا تو آنکھ بھر آئی
دل فسردہ میں پھر دھڑکنوں کا شور اُٹھا   یہ بیٹھے بیٹھے مجھے کن دنوں کی یاد آئی

میں سوتے سوتے کئی بار چونک پڑا — تمام رات ترے پہلوؤں سے آنچ آئی
جہاں بھی تھا کوئی فتنہ، تڑپ کے جاگ اُٹھا — تمام ہوش تھی مستی میں تیری انگڑائی
کھلی جو آنکھ تو کچھ اور ہی سماں دیکھا — وہ لوگ تھے نہ وہ جلسے، نہ شہر رعنائی
وہ تاب درد، وہ سودائے انتظار کہاں — انہی کے ساتھ گئی طاقت شکیبائی
پھر اس کی یاد میں دل بے قرار ہے ناصر — بچھڑ کے جس سے ہوئی شہر شہر رسوائی

کہاں سے لائیے اب اس نگاہ کو ناصر — جو ناتمام اُمنگیں دلوں میں چھوڑ گئی

"برگ نے" سے میں نے چند ابتدائی غزلوں کا یہ کلام منتخب کر لیا۔ اس مختصر مضمون میں زیادہ گنجائش نہیں ہے چند نمونے درکار ہیں۔ آپ نے ملاحظہ فرمالئے۔ اب ذرا چند آراء بھی ملاحظہ کیجیے۔

"ناصر صاحب کی غزلوں کا یہ مجموعہ (برگ نے) جدید غزل کے ایک نئے موڑ بلکہ اس کی ایک نئی منزل کا پتہ دیتا ہے۔ ان کے یہاں میر کا اثر سب سے زیادہ نمایاں ہے لیکن اس کے باوجود وہ میر سے مختلف ہیں۔ میر کی غزل میں جو ایک مخصوص فضا ہے وہ ناصر صاحب کے یہاں نہیں ہے۔
ناصر صاحب نے تو ایک ایسی فضاء اپنی غزل میں قائم کی ہے جو موجودہ دور کی ذہنی و جذباتی کیفیت کا عکس ہے۔ ان کے ایک ایک شعر میں اس کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ اسی لئے میر کے گہرے اثرات کے باوجود ان کی غزل کی فضاء نے ایک نیا روپ اختیار کر لیا ہے۔"

(ڈاکٹر عبادت بریلوی)

لگے ہاتھوں انتظار حسین کی رائے بھی دیکھ لیجیے:۔

"یہ کتاب" برگِ نے" شعر کی نئی کتاب ہے اور ایک نئے احساس کی حامل ہے جو اسے پچھلی نسل کی شاعری سے الگ کرتی ہے۔ ناصر کاظمی کی غزلوں کا مجموعہ" برگ نے" اس لحاظ سے قابل توجہ ہے ایک مدت کے بعد شعر کی ایک کتاب ہمارے سامنے آئی ہے جو پڑھنے پر یہ احساس پیدا کرتی ہے کہ یہ آواز قدرے الگ ہے۔"

(انتظار حسین)

مجھے اس سلسلے میں صرف اس قدر عرض کرنا ہے کہ ناصر صرف غزل کے شاعر ہیں، اور اپنی اس حیثیت پر ان کو خود بھی اصرار ہے۔ ان کا یہ رویہ قطعاً داخلی اور دروں ہے اور میر کے انداز میں بات کرنے کا ڈھنگ ان کو کچھ طبعاً راس آیا ہے اور کچھ دونوں کے حالات کی یکسانیت کا سبب ہے۔ جتنی "جدیدیت" ان کی غزل میں ہے وہ ان کی کم، ان کے دور کی زیادہ ہے، صنف غزل میں تکنیک کے اعتبار سے انہوں نے جو رنگ اختیار کیا ہے وہ غزل مسلسل کا ہے۔ ہر غزل کی فضا ناصر کے ذاتی احساسات و جذبات کی فضا ہے۔

جدید غزل گو شعراء میں احمد فراز، سجاد باقر رضوی، مصطفیٰ زیدی اور سیف زلفی کے نام بھی اہم ہیں۔ مصطفیٰ زیدی غزل سے زیادہ نظم کے شاعر ہیں اور ذہنی اعتبار سے وہ جوش کے زیادہ قریب ہیں۔ احمد فراز بنیادی طور غزل گو ہیں لیکن انہوں نے فیض کو اپنا آئیڈیل بنا لیا ہے لیکن وہ اس پر بھی قائم نہیں ہیں۔ آئیڈیل تبدیل بھی کرتے رہتے ہیں۔ اس کے باوجود ان کا فکری نظام بے حد توانا، اسلوب بیان ارتقاء پذیر اور ان کے مخصوص پسندیدہ رنگِ غزل کا حامل ہوتا ہے۔

سید سجاد باقر رضوی غزل کے شاعر ہیں "تیشۂ لفظ" کی رعایت سے ناصر کاظمی نے دیباچہ "شہری فرہاد" کے عنوان سے لکھا ہے اس دیباچہ میں خاکہ بھی ہے۔

باقر صاحب کی شخصیت اس خاکے کے چوکھٹے میں اُبھر آتی ہے۔ ناصر کاظمی نے بھی ان کو کرار حسین اور محمد حسن عسکری کے حوالوں سے پہنچوایا ہے اور میں بھی باقر صاحب کے اس مختصر سے ذکر میں یہ بات ضرور عرض کروں گا کہ محمد حسن عسکری کا اثر قبول کر کے باقر صاحب کی باطنی وجاہت میں کوئی اضافہ نہیں ہوا۔ البتہ میرؔ، انیسؔ، نظیرؔ اور غالبؔ سے استفادہ کر کے بڑا فائدہ پہنچا ہے۔ ان کی غزل کے لہجے میں غالبؔ کے تفکر کے ساتھ ہی یگانہؔ کے انداز کی کھنک بھی ملتی ہے۔ مجھے اپنی اس رائے پر زیادہ اصرار نہیں ہے لیکن مجھے اس پر ضرور اصرار ہے کہ باقر صاحب کے لہجے کی تندی غزل کے مزاج میں بڑی خوشگوار اور تیکھی ہے۔ باقر صاحب نے غالبؔ کے تفکر و تعقل اور ذہنی اُفق سے اپنے تخیل کا لینڈ اسکیپ تیار کیا ہے اور یاس یگانہ چنگیزی کے لب و لہجے کے تیکھے پن سے جو اپنی غزل کے آہنگ میں کاٹ پیدا کی ہے وہ ان کے اسلوب کا مخصوص آہنگ ہے۔ سچ پوچھئے تو غالبؔ کے رنگ غزل کی گونج فیضؔ کے بعد باقر صاحب کے یہاں جھلکتی ہے۔ احمد فرازؔ، فیضؔ کے پیروکار ہیں۔ لیکن فیضؔ کی بصیرت اور غزل کے روایتی حسن دونوں کے امتزاج سے وہ کام نہیں لے سکے۔ جو غالبؔ کے رنگِ غزل یعنی ان کے تفکر و تعقل اور یگانہ کے لہجے سے باقر صاحب نے لیا ہے۔ فیضؔ کے رنگِ غزل کا مزاج دھیما ہے۔ فرازؔ کے یہاں مزاج میں تندی ہے جسے بسا اوقات دبانے میں وہ بُری طرح ناکام ہوتے ہیں۔ باقر صاحب نے یگانہؔ سے جو لہجے کی تندی مستعار لی ہے وہی ان کے رنگِ غزل میں خوب نکھرتی ہے گویا غالبؔ اور فیضؔ کی صحیح توسیع باقر صاحب کے فن میں نظر آتی ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس حقیقت کا اظہار بھی ضروری ہے کہ فرازؔ، فیضؔ کے فلسفہ فکر سے زیادہ قریب ہیں جبکہ باقر صاحب کا طرز احساس اور فکر کا منطقہ محمد حسن عسکری سے قریب ہے۔ ان کی غزل کا مطالعہ اس تناظر میں کرنا چاہئیے۔

اس دورِ خرافات میں بے قدر ہوں، پھر بھی — تو جتنا سمجھتا ہے میں کچھ اس سے سوا ہوں

باقرؔ سے مل کے آپ نے صورت تو دیکھ لی — اب دل میں آ کے حسنِ طبیعت بھی دیکھئے

ان کا یہ شعر بہت کچھ ان کی شخصیت کا پتہ دیتا ہے۔

باہر وہ گونج ہے کہ ٹھہرتے نہیں حواس — کتنے ہی شور سینے کے اندر اُٹھا کریں

ناصرؔ کاظمی کے دیباچے میں مجھے جو بات بڑے کام کی نظر آئی وہ یہ ہے۔

"باقر صاحب غزل کے شاعر ہیں اور وہ غزل کی روایت سے بغاوت نہیں کرتے۔ پھر ان مخصوص معنوں میں وہ نئے شاعر بھی نہیں جو آج کل کے نئے شاعروں کا طرۂ امتیاز ہے۔ وہ اپنی منزل کو سجیلے اور غریب الفاظ سے نہیں سجاتے، نہ بات بات پر اُداس ہوتے ہیں، نہ گریباں چاک کرتے ہیں"

یہ سب اچھی باتیں ہیں بلکہ دو چار باتوں کا اضافہ بھی کرتا ہوں کہ باقر صاحب اہم غزل گو شعراء میں غالباً سب سے زیادہ سمجھدار اور محتاط ہیں اور بڑے سلیقے سے شعر کہنے کا ہُنر رکھتے ہیں اور نہ تو ابہام گوئی پر یقین رکھتے ہیں اور نہ ان شعراء کی طرح احساس کمتری کا شکار ہیں جو ابلاغ بیان اور ترسیل خیال تک کے قائل نہیں ہیں۔ صرف اپنی لایعنی دنیائے احساسات و جذبات کا ڈھنڈورا پیٹتے پھرتے ہیں اور خود کو بزعم خویش بہت بڑا فنکار تسلیم کرتے ہیں۔ باقر صاحب کو ایسے ہی سمجھداروں سے زیادہ سابقہ پڑتا رہا ہے جو ان کے لہجے میں کہیں کہیں جھنجھلاہٹ پیدا ہوتی ہے اس کے باوجود مجھے یہ عرض کرنا ہے کہ غزل کو جدیدیت کی طرف لانے کے لئے باقر صاحب نے جو سعی کی ہے وہ صحت مند اقدار پر استوار ہے۔ ان کی غزل میں بنیادی شے تخیل ہے جس کی اساس تفکر اور تعقل پر ہے۔ وہ اپنے معاصرین میں بے حد نمایاں

ہیں لیکن بعض اچھے شعروں کو دیکھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ "استادانہ" بات پیدا ہونے میں ایک آدھ آنچ کی کسر رہ گئی ہے۔

اس تمام بحث کا خلاصہ یا ماحصل یہ ہے کہ تین مخصوص رویے جدید اردو غزل نے متعین کئے ہیں۔ ایک وہ ہے جو میرؔ کے حوالے سے دروُنی قرار پاتا ہے۔ دوسرا وہ جو سوداؔ کے حوالے سے خارجی ہے اور تیسرا غالبؔ اور فیضؔ کے حوالے سے فکری اور عقلی۔ انہی رویوں کی نشاندہی کے لئے اوپر تین نمائندہ شاعروں کا ذکر کیا گیا اور ان کے کلام کے کچھ نمونے درج کئے گئے لیکن بات یہاں پر ختم نہیں ہوتی، یہ وہ موضوع ہے جس پر سیر حاصل بحث کی ضرورت ہے اور ایک مستقل مقالہ (کتابی شکل) اس کا متقاضی ہے۔

عدمؔ اور فقیری

جدید اُردو شعریات میں رومانی اور جمالیاتی لہروں کے مدوجزر کا مطالعہ کرنے کے لئے بہت سے موضوعات ایسے ہیں جو اختر شیرانی سے شروع ہو کر عدمؔ تک پہنچتے ہیں اگر مغرب کے حوالے سے رومانوی جمالیاتی دبسانوں کا مطالعہ کیا جائے تو بات بہت پھیل جاتی ہے۔ بالخصوص عدمؔ جیسے بے تکلف اور بے ساختہ شاعر کا مطالعہ خواہ کتنا ہی وسیع ہو جذب و مستی کے حوالے سے رومانوی اور جمالیاتی مباحث کو علمی سطح پر چھیڑنا بے کار نظر آتا ہے۔ عدمؔ کی رومانویت میں بہت سے موضوعات دامن دل کو پکڑ لیتے ہیں اور یہ اصرار کرتے ہیں کہ ان کی تہوں کو کھولا جائے اور ان کی جہات کے گوناں گوں نظارے کئے جائیں۔ انہی رنگوں میں سے ایک رنگ وہ ہے جسے عدمؔ نے فقیری کے عنوان سے اپنی شاعری میں جگہ دی ہے۔

عبدالحمید عدمؔ کی شعری متاع کے مطالعے کے بعد جہاں رندی و سرمستی کے مضامین سامنے آتے ہیں خمریات کے ساتھ ساتھ جمالیات کے گوناگوں موضوعات اور ان کے متنوع اسالیب کا نظارہ ہوتا ہے۔ واعظ اور زاھد سے چھیڑ چھاڑ ملتی ہے وہاں فقیری اور درویشی کا بھی ایک اچھوتے انداز میں تذکرہ ملتا ہے۔ اس درویشی اور فقیری میں وہ روایتی انداز نہیں، ہے جو دوسرے شعراء کا طغرائے امتیاز ہے اور نہ غالبؔ کی طرح فقیری کا بھیس بدل کر تماشائے اہلِ کرم دیکھنے کی تمنا ہے۔ نہ اقبالؔ کی طرح خودی کے حوالے سے فقیری اختیار کی گئی

ہے بلکہ ۔

فقیروں کا جمگھٹ گھڑی دو گھڑی
شرابیں تری بادہ خانے ترے

کے انداز میں جو فقیری کا تصور ہے وہ کچھ اور ہی چیز ہے ۔ یہاں شراب اور بادہ خانے بھی باوجود عدم کی رند مشربی کے ، سچ مچ کی شراب نہیں ہے ، بلکہ جمال و شباب کیلئے استعارہ ہے اور فقیروں کے جمگھٹ اسی رعایت کو ملحوظ رکھ کر جمال کا نظارہ کرنے والے طالبان دید کے لئے استعمال ہوا ہے گویا مشاہدہ حق کی گفتگو کے لئے بادہ ساغر کے بغیر بات نہیں بنتی ۔

جہاں فقیروں کو گھیر لیتی ہے ناگہاں گردشِ زمانہ
وہاں سے رستہ ضرور جاتا ہے کوئی سوئے شراب خانہ
ادھر سے آ ہی گئے ہو صاحب تو ہم فقیروں سے بخل کیسا
یہاں بھی امشب قیام کر لو دعائیں دے گا غریب خانہ

یہ غیر معروف غزل ہے ، فقیروں سے مراد عشاق اور شراب خانے سے مراد جمالِ یار ہے ۔

کسی دن سے ادھر سے گزر کر تو دیکھو
بڑی رونقیں ہیں فقیروں کے ڈیرے

متاعِ عشق پر ناز ہے ۔

کہہ دو یہ عدم سے کہ خرابات میں کل رات
کچھ لوگ فقیروں کی مدارات کریں گے

دیدار کی شکل میں خاطر تواضع کی توقع ــــ

دم لے کے ایک لمحہ چلے جائیں گے فقیر
سن کر تمہارے خلق کی تعریف آ گئے

رستے جوگی ہوا کے جھونکے کی طرح آتے اور چلے جاتے ہیں ؎

صدا دو زمانے کی مایوسیوں کو
تبسم کی خیرات ہونے لگی

سارے زمانے کے غم محبوب کی لطف و کرم کی ایک نگاہ کے سامنے ہیچ ہیں ، دیکھتے دیکھتے کافور ہو جاتے ہیں ۔

اِدھر اُدھر یونہی گھبرا کے دیکھتے کیا ہو
کسی فقیر سے ملنا کوئی گناہ نہیں

ہے میکدہ ہی عدمؔ وہ مقام امن جہاں
کوئی فقیر نہیں کوئی بادشاہ نہیں

مندرجہ بالا اشعار عدمؔ کی باطنی شخصیت کی تفہیم کے لئے مینارۂ نور کی حیثیت رکھتے ہیں ۔ بے شک فقیروں سے ملنے ملانے میں کوئی قباحت نہیں لیکن محبوب کے ہرجائی پن کا پہلو اس میں نمایاں ہے کہ وہ جن لوگوں میں اٹھتا بیٹھتا ہے معاشرے میں وہ غیر معتبر ہیں انہیں پر قیاس کر کے عاشق کو سمجھنے میں جو غلطی محبوب کر رہا ہے اسی کی طرف لطیف سا اشارہ ہے دوسرے یہ کہ فقیر کے لفظ میں اپنی جس حیثیت کو ابھارا ہے اس میں خوش خلقی اور بے نفسی اور ہوا و ہوس سے بریت موجود ہے پھر میکدہ ایک ایسا مقام ہے جہاں ہوا و ہوس کی مطابقت نہیں ہے ۔ اقتدار اور مادی استحصال کی یہاں کوئی گنجائش نہیں ہے ۔ عدمؔ کی شخصیت کی تفہیم میں ذیل کا شعر بھی معاون ہوتا ہے ؎

گداگری کی طبیعت کو خو تو ہے لیکن   بڑے حجاب سے لب پر سوال آتا ہے

میکدہ حیات میں شراب کا قحط دیکھ کر ؎

میکدہ عدم میں ہی چل کر پئیں گے اب فقیر
میکدہ حیات میں قحط شراب ہو گیا

فقیر میکدہ عدم کا رخ کرتے ہیں، ظاہر ہے کہ دنیاوی عز و وقار سے محرومی کے باوجود، کم مائیگی اور تہی دستی کے باوصف میکدہ عدم میں شراب، روحانی اور اخلاقی اقدار کی کچھ کمی نہیں۔ اس بات کو عدم کے اس شعر میں بھی ملاحظہ کیجئے۔

دل اور اک فقیر کا دل اے پری جمال
قیمت نہ پوچھ مال پہ تھوڑا سا غور کر

کہ فقیر کا دل متاع گرانمایہ ہے ؎

زندگی ناساز ہے یا ٹھیک ہے
آپ کی مست انکھڑیوں کی بھیک ہے

ہر چہ از دوست میرسد نیکوست کی غنائی تفسیر ہے اور خوب ہے ؎

کرم کا وقت و فراغت پہ انحصار نہیں
فقیر کو ترے وعدے کا اعتبار نہیں

میں جو بات کہی ہے وہ تو واضح ہے مگر ؎

عدم فقیر خرابات ہو گیا ہوں میں
کہ اس چمن کے علاوہ کوئی بہار نہیں

میں عدم نے جو بات کہی وہ کم و بیش وہی ہے کہ قناعت بھی بہار بے خزاں ہے اور قناعت کی دولت خرابات کے سوا کہیں اور نہیں ہے۔ فقیروں کے جام میں کیا نہیں ہے، ملاحظہ ہو ؎

تسنیم و سلسبیل کا مجھ کو نہ دے فریب اک بوند اڑ گئی تھی فقیروں کے جام سے

اور پھر ــــ

چند قطروں سے فقیروں کی نہ دعوت کیجئے
رہنے دیجئے یہ کسی اور کے کام آئیں گے

میں اپنی اعلیٰ ظرفی کا کس مزے سے ذکر کر دیا ہے، ساقی کی خست بھی ضمناً معرضِ ذکر میں آ گئی ہے اور پھر اس حسن تعلیل کو بھی ملاحظہ کیجئے ؎

ہم فقیرانِ محبت جہاں جائیں گے عدم
خیر مقدم کے لئے شیشہ و جام جائیں گے

اور کس لطف سے یہ دعا گو گدائے مے خانہ حسن طلب میں زبان کھولتا ہے ؎

اے خداوندان میخانہ تمہاری خیر ہو
آ گئے تھے اس طرف بھولے ہوئے بھٹکے ہوئے

اور اس خمستان کے شہریار کے باب میں عدم کی زبان سے سنیئے ؎

عدم بھی ایک تجلی ہے اس خمستان کی
جہاں گدا کی صفت شہریار ہوتے ہیں

اور میکدہ نشین فقیروں کی بے نیازی کا یہ حال ہے کہ ؎

عدم سے خلوص سے مل مے کدہ نشینوں کو
یہ وہ فقیر ہیں جو شہریار ہوتے ہیں

یہاں عدم اور عرفی کے مابین اس فقیری کی بے نیازی میں جو مشترک اقدار ہیں وہ بھی ملحوظ رکھئے ؎

اقبال کرم می گزد ارباب ہم را
ہمت نخورد نیشتر ولا و نعم را

بے برگیِ من داغ نہد در دلِ ساماں
بے مہریِ من زرد کند روئے درم را

قیمتی قالین دکھاتے ہیں مجھے تاجر عدمؔ
اور مجھے قیمت بغیر اک بوریا درکار ہے

گر متاعِ فقیری بھی اک دولت ہے
تو پھر عدمؔ بڑا جاگیر دار ہے ساقی

ہر چند کہ ہاتھ پھیلانے میں عار ہے مگر جہاں صورتِ حال یوں ہو کہ ؎

ہاتھ پھیلا کے دیکھ لوں شاید
تیرا آنچل جواب ہو جائے

تو پھر معاملہ ہی دیگر ہے ؎

تیری تفریح کو نظر نہ لگے
کیوں فقیروں کا دل دکھاتا ہے

تو عجب خواہش ہے مگر عدمؔ کا حوصلہ دیکھئے اعلیٰ ظرفی تو ملاحظہ کیجئے ؎

ایک انسان بھی دنیا میں ہے جب تک غمگین
میرے مولا مری خاطر نہ پریشاں ہونا

اور قناعت تو بہر حال یہ ہے کہ ؎

جھولی بھری ہے ہر اک چیز سے یونہی میں نے
سوچتا رہتا ہوں کسی چیز کا خواہاں ہونا

ذرا اس طرحدار فقیر کے انداز و ادا تو دیکھئے ؎

جہاں ہم فقیروں کے ڈیرے رہیں گے
وہاں مہ جبینوں کے پھیرے رہیں گے

عرفی "بے برگی" تو آپ نے ملاحظہ کی ذرا عدمؔ کی "مسکینی" بھی دیکھیئے ؎

صاحبانِ جاہ و ثروت آپ خود قلاش ہیں
آپ اس مسکین کی امداد فرمائیں گے کیا

اور غمِ انسان کی عدمؔ کی نگاہ میں کیا حیثیت ہے۔ ملاحظہ کیجئے ؎

ہم غریبوں کی غذا تو ہے غمِ انساں عدمؔ
خلد میں اس نے ہمیں بھیجا تو ہم کھائیں گے کیا

اور فقیروں کے دروازے سے جو متاع جمع ہے اس نے عدمؔ کو راجہ اندر کی طرح مستغنی بنا دیا ہے ؎

فقیروں کے دوارے پر
عدمؔ قلت ہے کس شے کی
پری وش ہیں، بہاریں ہیں، صراحی ہے، پیالا ہے۔

طوفاں کے رحم پر تھیں فقیروں کی کشتیاں
طوفاں ہی کشتیوں کو چلاتا چلا گیا

"ناخدا جن کا نہ ہو اُن کا خدا ہوتا ہے" والی بات کو اس طرح ادا کیا ہے اور خوب کیا ہے ؎

فقیہہ شہر کی جانب گئے تو تھے صوفی
مگر وہ آدمی میرے مذاق کا نکلا

اپنے بطون میں ڈوب کر سراغِ زندگی پانے والے رند اور صوفی سب یکساں کم از کم ہمارے شاعر نے بھی دریافت کیا ہے ؎

جس سمت بھی گیا کوئی ٹھہرا نہ آس پاس
میں تھا عدمؔ کہ ایک گدا سا سوال تھا

جب اس طرح لوگ بچنے لگیں اور نظریں چرانے لگیں تو عاشق نامراد ایک ”لاینحل سوال“ بن جاتا ہے کسی فقیر کا سوال، جو کوئی پورا نہیں کر سکتا اچھی تشبیہہ ہے کس سلیقے سے باندھی گئی ہے ؎

اُٹھ کر تری گلی سے کہاں جائیں اب فقیر
تیری گلی کے ساتھ ہے اب جسم وجاں کی بات

جو بات عدمؔ نے کہی ہے وہ ؎

”مر کے ہم خاک کوئے یار ہوئے
سرمہ چشم اعتبار ہوئے“

میں بھی موجود نہیں ہے، عدمؔ کے یہاں ایمائیت ہے اور اسی میں سارا حُسن ہے ؎

ہم فقیروں سے بھی عدمؔ اکثر
لوگ کرتے ہیں کاروبار کی بات

گویا بوالہوسی اس قدر عام ہے کہ کھرے آدمی کی پہچان اور شناخت بھی باقی نہیں رہی۔

جام بھر دے تکلفات نہ کر
ہم فقیروں سے ایسی بات نہ کر

کیونکہ یہاں جام جم اور جام سفال تک کا تکلف نہیں، یہ مے خوار تو چلو سے بھی پی سکتے ہیں کیونکہ ع۔ پیالہ گر نہیں دیتا نہ دے شراب تو دے

جو بھی تیرے فقیر ہوتے ہیں
آدمی بے نظیر ہوتے ہیں

آدمیت سے متصف ہونے کے لئے دل میں بے نیازی کی متاع ضروری ہے

جبھی انسان بے مثل بنتا ہے۔

پھول دامن میں چند رکھ لیجئے
راستے میں فقیر ہوتے ہیں

کیوں کہ ان فقیروں کو سوائے چند بولوں کے اور کچھ بھی درکار نہیں۔ صرف چند پھول، سکّے نہیں۔

اس آس پر کہ بھیک ملے زندگی کی کچھ
تیرے لبوں کو آب بقا کہہ گیا ہوں میں

کیا حسن طلب ہے اور کس مزے سے اظہار ہوا ہے اور کیسی خوبصورت تشبیہہ ہے۔

دے جام ارغواں تیری آنکھوں کی خیر ہو
اے دختر مغاں تیری آنکھوں کی خیر ہو

بے تحاشا سوداؔ کی یاد دلاتا ہے ؎

کیفیت چشم اس کی مجھے یاد ہے سوداؔ
ساغر کو میرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں

اور پھر۔

مدت کے بعد آج فقیروں کے جام میں
اُتری ہے کہکشاں تری آنکھوں کی خیر ہو

بھی خوب ہے۔

اور وہ جو میرؔ نے کہا تھا کہ وہ ہاتھ سو گیا ہے سرہانے دھرے دھرے، اِسے عدمؔ نے کیا خوب اپنے انداز میں کہا ہے اور اس مقام پر یہ بات بھی بخوبی سمجھ میں آتی ہے کہ عدمؔ کا فقیری کے باب میں کیا تصوّر ہے۔ ملاحظہ ہو:

بھیک مذہب سہی فقیروں کا
ہاتھ اُٹھتے نہیں دعا کے لئے

اے فقیران کوچہ جاناں
یہ فقیری تو شہر یاری ہے

کیا استغنیٰ ہے اور متاعِ فقیری میں کیسی بے نیازی ہے۔ ذرا یہ بھی ملاحظہ کیجئے۔

گو ہم بھی ہیں فقیر خرابات اے عدمؔ
لیکن یہ فرق ہے کہ طبیعت غیور ہے

اور یہ بھی کہ ؎

دیر سے بیٹھا ہے رستے میں فقیر
کچھ نہ کچھ خیرات کرتے جائیے

لیکن یہ دلجمعی اور اطمینان بھی ہے کہ ؎

ہم فقیروں کی بادہ نوشی کا
ساز و سامان ہو ہی جاتا ہے

غالباً اسی کو عرفِ عام میں توکل اور قناعت کی دولت کہتے ہیں۔

عدمؔ کے تینوں مجموعہ ہائے کلام (خرابات، قول و قرار اور چارہ درد) سے مختصراً انہی اشعار کا انتخاب ہو سکا جو فقیری اور درویشی کے مضامین سے مملو ہیں۔ ان میں عدمؔ کا ایک خاص نقطۂ نگاہ سامنے آتا ہے ان میں شرافت نفس کے ساتھ ساتھ استغنیٰ اور بے نیازی بھی ہے، خودداری، حمیت اور بے باکی بھی، رندی کی سرمستی بھی اور ہوشمندی کا احساس اور ادراک بھی، عدمؔ، ہوش سرمستی سے احساس میں ڈوبا ہوا شاعر ہے لیکن یہ بھی درست ہے کہ عدمؔ آج سے بیس پچیس سال قبل اپنا عہد ختم کر چکا تھا گو اس کی جسمانی موت اب واقع ہوئی ہے مگر ادب اُردو کی شاعرانہ روایات

کے لحاظ سے وہ اپنے عہد کا ایک اہم اور وقیع موڑ تھا جس نے بہت سے قافلوں کی رہنمائی کی تھی تاہم یہ بھی یاد رہے کہ عدمؔ کے کلام میں کہیں کہیں آفاقی موضوعات میں زندہ رہنے والے شعری تجربے بھی موجود ہیں۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ عدمؔ کی شاعری میں مذکورہ موضوع کے حوالے سے کیا اہمیت قائم ہوتی ہے اور خود عدمؔ رندی اور سرمستی کے حوالے سے درویشی اور قلندری کے موضوعات کو لے کر جو چلتے ہیں تو اُردو شعروادب میں ان تجربوں سے کیا کوئی واقعی اضافہ ہوتا ہے اور یہ کہ اُردو شعروادب پر یہ تجربہ کس حد تک اپنے دیرپا اثرات مرتب کرتا ہے غالباً اس بات کو مستقبل کا مورخ طے کرے گا۔ تاہم آپ اس کے بارے میں ابھی کوئی فیصلہ کن بات نہیں کہہ سکتے۔

جوشؔ ــــ شعلہ و شبنم

جوشؔ ملیح آبادی کو میں نے ایک فاصلے سے دیکھا ہے، وہ فاصلہ حفظ مراتب کا بھی ہے اور بُعد زمانی و مکانی بھی، زمانی و مکانی عمروں کے تفاوت اور لکھنؤ اور ملیح آباد کے مابین فاصلوں کے سبب چند دھندلی دھندلی سی یادیں ہیں، لکھنؤ یونیورسٹی کے ایک کل ہند مشاعرے میں، حکیم صاحب عالم کے معدن الادویہ کے بالاخانے پر حضرت آثر لکھنوی کے دولت کدے پر اور لکھنؤ کے امپریل ہوٹل میں، ان میں سے ایک بھی ملاقات ایسی نہیں کہ اسے یادگار کہہ سکوں کیونکہ سچی بات یہ ہے کہ جوشؔ صاحب نے نہ تو مجھے منہ لگایا اور نہ مجھے کوئی اہمیت دی۔ وہ منہ کیوں لگاتے اور اہمیت کیوں دیتے۔ مشاعرے کی بات کیجئے تو ہزاروں سامعین کے ہجوم میں ایک چودہ برس کے واہ واہ کے ڈونگرے برساتے منحنی سے لڑکے کو کوئی درخور اعتنا کیوں سمجھتا، حکیم صاحب عالم (وہی حکیم صاحب عالم جن کی نسبت جوشؔ نے کہا تھا ع جوشؔ میرا صاحب عالم ہے جان لکھنو) کے معدن الادویہ کے بالاخانے کی بات کیجئے تو وہاں تک ہماری رسائی کہاں تھی پڑوس کے دیوار بہ دیوار مکان سے جوشؔ کا دیدار ہوتا تھا اور شعری نشستوں میں میرِ مجلس یعنی جوشؔ کو باتیں کرتے اور شعر سناتے دیکھ لیتے تھے۔ پھر میری ایک درخواست پر جوشؔ کے استاد زادے جعفر حیات (حضرت عزیز لکھنوی کے صاحبزادے) نے لکھنو کے امپریل ہوٹل میں جوشؔ کو اپنے احباب کے درمیان

بیٹھے ہوئے دکھایا اور ملایا تھا، مگر یہ وہ وقت تھا کہ سورج غروب ہوا چاہتا تھا اور جوشؔ طلوع ہونے کے لئے بے چین تھے۔ چنانچہ ہمیں اس بزم سے اُٹھا دیا گیا اور ایک بار حضرتِ آثر لکھنوی کے پاس میں حاضر تھا کہ جوشؔ صاحب آئے کچھ دیر بیٹھے اور چند رباعیاں سنا کر چلے گئے، اللہ اللہ خیر صلا ـــ اس سے زیادہ میری اُن سے کوئی ملاقات نہ ہونا تھی نہ ہوئی، نہ کراچی میں نہ اسلام آباد میں ایسا نہیں ہے کہ میرا شوق ملاقات سرد پڑ گیا تھا بلکہ یوں ہے کہ میں اپنے وطن کے چند کم سواد تنگ دل اور تنگ نظر افراد کے رویّے پر ان سے اپنی جگہ اس قدر شرمسار تھا کہ مجھے ان سے نگاہ چار کرنے کا یارا نہ تھا، میں نے جوشؔ کا طنطنہ، بانکپن، تہیب اور دبدبہ دیکھا تھا، اب میں ایک شکست خوردہ، ریزہ ریزہ، پارہ پارہ اور تباہ شدہ بوڑھے شخص کو دیکھنے کے لئے خود کو آمادہ نہ کر سکا تو شاید میں زیادہ خطاوار بھی نہیں۔

میں سمجھتا ہوں کہ وہ اَنا پرست، خود بین، خود پسند اور نرگسی شخص تھے جسے اپنی خاندانی وجاہت کا ہر لمحے احساس رہتا تھا انہیں اپنی جاگیرداری تمول پر ناز تھا، انہیں اپنے آفریدی پٹھان ہونے کا شدت سے احساس تھا اور وہ چاہتے تھے کہ دوسروں کو بھی اس کا احساس رہے اور پاس بھی انہوں نے اپنے اٹھارہ معاشقوں کا محض یادوں کی برات ہی میں نہیں ذکر کیا ہے روح ادب میں بھی ایسے چند اشارے کئے ہیں یعنی نجی گفتگو میں بھی وہ بے تکلفی سے اس کا اظہار کر دیا کرتے تھے بلکہ شاید میں نے غلط کہا، دراصل ان کی نجی زندگی تھی ہی نہیں وہ تو ایک کھلی ہوئی کتاب تھے ان کا ظاہر و باطن تھا ہی نہیں، سب کچھ ظاہر تھا، انہیں کچھ چھپانا آیا ہی نہیں وہ شدت سے چاہے گئے اور ان کی یہی آرزو رہی کہ وہ شدت سے چاہیں جائیں، حیدر آباد پہنچے تو وہ کڑیل جوان تھے گوپیوں کے جھرمٹ میں کرشن کنہیا بن گئے انہوں نے لکھا ہے کہ:۔

"میری زندگی کے چار بنیادی میلانات ہیں
شعر گوئی، عشق بازی، علم طلبی اور انسانی دوستی"

شعر گوئی تو وہ نو برس کے سن سے کر رہے تھے، پیارے جوان ہوئے تو عشق بازی سے رجوع ہوئے، طلب علم میں گاہ گاہ سرگرداں بھی نظر آتے ہیں اور انسان دوستی تو ان کا اوڑھنا بچھونا بنی رہی، غور کیجئے تو ملیح آباد لکھنؤ، سیتاپور، آگرہ، حیدرآباد، بمبئی، پونا، دہلی، کراچی اور آخر میں اسلام آباد تک، روح ادب، جنون و حکمت، شعلہ و شبنم، فکر و نشاط، عرش و فرش، سیف و سبو، سموم و صبا اور حرف آخر تک یادوں کی برات کے کتنے ہی جلسے جمے اور درہم برہم ہو گئے کتنی بزمیں آراستہ ہوئیں اور اُجڑ گئیں مگر جوش کے معمول میں فرق نہ آیا۔

اے شخص اگر جوش کو تو ڈھونڈنا چاہے — وہ پچھلے پہر حلقۂ عرفاں میں ملے گا
اور صبح کو وہ ناظر نظارۂ قدرت — طرف چمن و صحن بیاباں میں ملے گا
اور دن کو وہ سرگشتۂ اسرار و معانی — شہر ہنر و کوئے ادیباں میں ملے گا
اور شام کو وہ مرد خدا، رند خوش اوقات — رحمت کدہ بادہ فروشاں میں ملے گا
اور رات کو وہ خلوتی کاکل و رخسار — بزم طرب و کوچۂ خوباں میں ملے گا
اور ہو گا کوئی جبر تو وہ بندۂ مجبور — مردے کی طرح کلبۂ احزاں میں ملے گا

اپنی عشق بازی کا ذکر انہوں نے چٹخارے لے لے کر بیان ہے انہیں کی زبان سے تبصرہ سنیے۔

"ہوش آتے ہی اچھی صورتیں میری نگاہوں کو اپنی طرف کھینچنے لگی تھیں ماہ رخوں کی ناشکری اور سلونیوں کی نمک حرامی ہو گی اگر میں اس بات کا اعتراف نہ کروں کہ ان کے عشق کے بغیر میں آدمی نہیں بن سکتا تھا۔ میرا تمام کلام اور بالخصوص جمالیاتی شاعری کی کھلا ہی انہی متوالیوں اور

مدہ ماتیوں کی چتونوں کا تصدق ہے اگر ان کی نظروں کے بان میرے دل کو چھلنی کر کے گداختگی نہ پیدا کر دیتے تو خدا کی قسم مرتے دم تک میں گنگوہ شریف کا مولوی عبدالصمد ہی بنا رہتا"

لطف یہ ہے کہ اپنے پایان عمر میں جوش نے ان باتوں کا ذکر کیا ہے گویا یہ ان کا نقطۂ نظر ہے اور ان کی شخصیت کا نقش راسخ ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ جوش کی شخصیت بڑی پیچیدہ اور بعض اوقات مجموعہ اضداد نظر آتی ہے وہ اپنی ذات اور شخصیت کو کائنات کا مرکزی نقطہ بھی فرض کئے ہوئے ہیں اور کائنات کے اسرار کی کھوج میں بھی لگے ہوئے ہیں وہ روح عصر سے قطع نظر بھی نہیں کرتے اور معاشرہ کے دکھوں غموں اور مصیبتوں پر کڑھتے بھی رہتے ہیں۔

وہ کائنات کی تفہیم کے لئے تفکر و تعقل کو ناگزیر بھی سمجھتے ہیں اور بقدر آگہی اسباب و علل کی تحلیل سے بھی شغف رکھتے ہیں اور جذبات کے تموج میں تھپیڑے کھاتے ہوئی زندگی کی کشتی پر کسی بچے کی طرح ملول نظر آتے ہیں۔

کہنے کو تو ایک بات کہتا ہوں میں — پر فلسفہ حیات کہتا ہوں میں
جب میری زبان سے "میں" نکلتا ہے ندیم — اس پردے میں کائنات کہتا ہوں میں

اور پھر بہ یک جنبش قلم:

جھکتا ہوں کبھی ریگ رواں کی جانب — اُڑتا ہوں کبھی کہکشاں کی جانب
مجھ میں دو دل ہیں ایک مائل بہ زمیں — اور ایک کا رُخ ہے آسماں کی جانب

بلکہ اس سے بھی زیادہ واضح صورت ملاحظہ ہو:

اے محرمان کہنہ و اے دوستانِ نو — اک وضع پر نہیں ہے مرے ولولوں کی رو
کعبے کا نور ہوں تو کبھی بتکدے کی ضو — گرتی ہے گاہ برف نکلتی ہے گاہ لَو
دریا ہوں اک مقام پہ رہتا نہیں کبھی
اک خط مستقیم پہ بہتا نہیں کبھی

وہ زمزمہ ہوں جس کی نہیں کوئی خاص لے　　　وہ نالہ ہوں کہ ہو نہیں سکتا جو وقف نے
مجھ میں نہاں ہے دھر کی ہر گرم و سرد شے　　　زہر و زلال و زمستم و آب و قند و مے

شاعر کا دل فقیر بنے اور لکیر کا
سنگم ہوں رود ہائے حدید و حریر کا

یہ جو جوشؔ نے چلتے چلتے یادوں کی برات لکھدی، یوں تو اس کی کئی حیثیتیں ہیں لیکن اس کتاب نے ان کے اٹھارہ معاشقوں کا خوب ڈھنڈورا پیٹا، تاہم آج سے پینتیس چالیس سال قبل جوشؔ نے استادی سید احتشام حسین مرحوم کے نام ایک خط میں یہ بات پہلے ہی لکھدی تھی اور اس کا ذکر بھی ہو چکا تھا، ملاحظہ ہو :

"میری بیشتر عاشقانہ نظموں میں اس چیز کی (لوگ کہتے ہیں) کمی ہے جسے آہ و فغاں اور سوز و گداز کہا جاتا ہے اگر ایسا ہے تو اس کی ذمہ داری ہے میرے عشق ہائے کامراں پر میرے اٹھارہ بڑے بڑے عشقوں میں سے سترہ عشق ایسے رہے ہیں کہ جن کا محبوبوں کی طرف سے بھرپور جواب دیا گیا ہے واضح رہے کہ عاشق کامیاب، آنسو نہیں بہایا کرتا اور جس کا یہ دعویٰ رہا ہے کہ ؎

آنہا کہ آہوان حرم را کنند صید　　　در آرزوئے ناوک صید افگن من اند

اس کی جوتی کو کیا غرض پڑی ہے کہ وہ ناکامی کے آنسو بہائے۔ میں ناکامی کے آنسو لکھ رہا ہوں، ورنہ اشک و عشق کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔"

بطور تمہید میری یہ تمام دراز نفسی اس بات کی مقتضی ہے کہ اپنے معروضات میں بطور اختصار جائزہ پیش کر سکوں کہ جوشؔ نے جس جاگیردارانہ نظام کے ماحول میں آنکھ کھولی اس کی ثقافت اودھ کی مسلم اشرافیہ اور ہندو مابعد الطبیعات کے اشتراک سے ظہور میں آئی تھی اس ماحول میں جوشؔ کے خاندان کی فارغ البالی اور آسودہ حالی کی سیر چشمی بھی ہے اور آفریدی پٹھانوں کے روایتی بانکپن اور نسلی

تفاخر کا تبختر بھی، اس ماحول میں شعریت ہے صحت مند ادبی اقدار بھی اور اودھ کی نتھری ہوئی تہذیب کی نفاست بھی، جوشؔ شروع ہی سے فکر سخن کرنے لگے اور شعر موزوں کرنے، مزاج میں نظم گوئی اور مذاق میں سخن کے لئے جولانی بے موجود تھی لیکن جو وقت انہیں فلسفے کی تعلیم حاصل کرنے میں گزارنا چاہیئے تھا کہ ان کی فکر میں گیرائی اور ان کے نظامِ تفکر میں اور زیادہ گیرائی پیدا ہو وہ عشق بتاں کی نذر ہو گیا یہ وجہ ہے کہ یہ عظیم شاعر عظیم تر فلسفہ فکر میں خود کوئی راہ نہ نکال سکا اور کسی مخصوص مکتبۂ فکر کا موجد نہ بن سکا۔ وہ غالبؔ کی فکر کا شاعر تھا اور اس نے اکثر غالبؔ کے فکری احاطے میں قدم رکھا ہے لیکن غالبؔ کے حکیمانہ اور فلسفیانہ نظامِ تخیل کو چھوتا ہوا گزر جاتا ہے، جوشؔ میں بے پناہ جرأتِ اظہار ہے اور اس کے ترسیل خیال میں بے حد بیباکانہ جسارت ہے جو اسے حق گوئی اور صداقت کے راستے پر چلاتی ہے مگر فکر کے سمندر نے اور تعقل کے بحر میں غواصی کے نتیجے میں اکثر در شاہوار اس شاعر کے ہاتھ میں آتے آتے رہ جاتا ہے اس کی وجہ یہی ہے کہ اس کی شخصیت بٹی ہوئی ہے اور خانوں میں تقسیم ہے اسے جوشؔ کا عجز نہ سمجھا جائے کیونکہ الفاظ کے محل استعمال کا جس قدر صحیح ادراک اسے حاصل ہے۔ نظیرؔ، انیسؔ اور اقبالؔ کے بعد اس سے زیادہ اور کسی کو نہیں ہوا۔

شخصیت کا بٹا ہوا ہونا ــــ نفسیاتی مسئلہ ہے اسی ذیل میں ملاحظہ ہو۔

عفریت خبیث دیو اژدر شیطان
درویش اقطاب امام مرسل یزداں
گیتی گردوں بہشت دوزخ اعراف
یہ سب ہیں میرے دل میں خروشاں و تپاں

اور جب کبھی جوشؔ کو تھوڑی سی بھی یکسوئی نصیب ہوتی ہے تو وہ فطرت کے مشاہدے اور مطالعے سے کیسی کیسی باتیں پیدا کر لیتے ہیں :

غنچے تری زندگی پہ دل ہلتا ہے   تو ایک تبسم کے لئے کھلتا ہے
غنچے نے چٹک کر یہ کہا اے بابا   یہ ایک تبسم بھی کسے ملتا ہے

یا ہمارا شاعر کبھی انا سے رجوع کرتا ہے تو:

کل رات گئے عین طرب کے ہنگام
پر تو یہ بڑا پشت سے کس کا سرجام
تم کون ہو، جبرئیل، کیوں آئے ہو
سرکار فلک کے نام کوئی پیغام

کہنے کو یادوں کی برات کچھ بھی سہی مگر سچ پوچھئے تو روسو اور دوستووسکی کے اعترافات کے پائے کا سچ بولنے کے لئے کم ازکم ہمارے منافقانہ معاشرے میں بہت بڑے دل جگرے کا کام ہے اور کچھ نہ سہی تو کم ازکم جوش کے قامت کا سچ بولنے والا کوئی پیدا ہو اور سنت منصور کی پیروی کی ہمت کرے۔

چلتے چلتے جوش کی زبان سے ان کے عقائد و نظریات کے ضمن میں یہ بات اور سن لیجئے۔

"سرمایہ داری کا نظام ایک زبردست تن و توش کی جونک کی مانند عامۃ الناس کی گردن میں منہ گاڑے بڑے مزے لے لے کر ان کا خون چوس رہا ہے۔ اس منحوس نظام نے آنکھوں سے مروت، لہجے سے نرمی، خیالات سے ہمدردی اور دلوں سے دھڑکنیں چھین لی ہیں اور ہوس کاروں کو ٹھوس چٹانوں میں تبدیل کر کے رکھدیا ہے یقین فرمایئے کہ جب تک آدمی حجاج، ہلاکو، چنگیز، نادر، نیرو، ابن زیاد اور یزید کے ہاتھ پر بیعت نہیں کر لیتا سرمایہ دار نہیں بن سکتا۔"

آنگن اور خدیجہ مستور

خدیجہ مستور ایک روایتی افسانہ نگار تھیں صنف افسانہ کو فنی لحاظ سے نہ صرف بخوبی سمجھتی بوجھتی تھیں بلکہ افسانے کے آداب کو سختی سے برتنا بھی جانتی تھیں یعنی کسی واقعے کی واقعیت کو افسانہ بنانے کا ہنر، جو فی زمانہ عنقا ہوتا جاتا ہے، خدیجہ مستور کو خوب آتا تھا۔ انتظار حسین اور ان کے ہم خیال مبصرین، ترقی پسند دور کے افسانے کو حقیقت نگاری قرار دیتے ہیں اور حقیقت نگاری کے مفہوم کی تحقیر اس طرح کرتے ہیں کہ گویا یہ افسانہ افسانہ ہی نہ تھا، حتیٰ کہ ترقی پسند افسانے کے باوا آدم پریم چند ہی کے وجود سے منکر ہیں، یہ ایک سنگین ادبی بدعت ہے اور فکر کی یہ اینٹ چونکہ کج رکھی گئی ہے، لہٰذا پوری عمارت میں کجی موجود ہے تاہم یہاں اس بحث کو کلیتہً چھیڑنا منظور نہیں جزوی طور پر صرف یہ عرض کرنا ہے کہ خدیجہ مستور نے ہیئت کے لحاظ سے جس روایتی افسانے کے ڈھانچے کو قبول کیا اسے ترقی پسند مدرسہ فکر نے استوار کیا تھا اور اس میں مقصدیت کا بہرحال ایک مقام تھا۔ مقصدیت بجائے خود بری شے نہیں ہے اس کے استعمال میں افراط و تفریط سے قبح پیدا ہو جاتا ہے اور ظاہر ہے کہ مقصدیت کا افراط پسندانہ استعمال اعلیٰ درجے کے افسانہ نگاروں نے نہیں کیا۔ خدیجہ عقائد و مسلمات کے لحاظ سے بھی ترقی پسند تھیں اور معاشرے میں صحت مند قدروں کی ترویج و اشاعت کی خواہاں تھیں، یعنی فرسودہ اذکار رفتہ اور بیمار نظریات جو انسان کی انفرادی اور اجتماعی زندگی کی ترقی میں موانع پیدا کرتے ہیں اور

معاشرتی ترقی کی رفتار میں رکاوٹ ڈالتے ہیں، خدیجہ مستور کا ہدف بنے، یہ وہی جنگ تھی جو سر سید اور ان کے رفقاء کو اپنے زمانے میں لڑنا پڑی تھی اور جس کا سامنا علامہ اقبال کو بھی اپنے زمانے میں کرنا پڑا تھا ــــ

آئینِ نو سے ڈرنا طرزِ کہن پہ اَڑنا
منزل یہی کٹھن ہے قوموں کی زندگی میں

عرض کرنے کا مقصد یہ ہے کہ خدیجہ کی بصیرت اور آگہی نے جو فکری حصار قائم کیا تھا اس میں فلسفیانہ تدبر بھی تھا تاریخی اور عمرانی شعور بھی اور حالات و واقعات کا حکیمانہ تجزیہ بھی من حیث المجموع ان کا ذہنی افق کافی وسیع تھا اور اس کے احاطے میں اعلیٰ انسانی اقدار موجود تھیں۔ احترامِ آدمیت انہی اقدار کے تحفظ سے قائم ہوتا ہے۔

اس تمہید کے بیان کرنے کا مقصد یہ ہے کہ ناول صرف وہی شخص لکھ سکتا ہے جس کا ذہنی اُفق پھیلا ہوا ہو، فکر اور نظریہ کی تنگنائی نے اسے کنویں کا مینڈک نہ بنایا ہو اور اس کے دل کی گہرائیوں میں دنیائے انسانیت کے لئے ہمدردی کا سمندر ٹھاٹھیں مار رہا ہو۔ ورنہ غور کیجیئے روزانہ بلا مبالغہ سینکڑوں کے حساب سے ناول نمودار ہوتے ہیں اور اسی حساب سے غائب ہو کر ردی کے بھاؤ بک جاتے ہیں چنانچہ قیامِ پاکستان سے اب تک اگر محض ادبی ناولوں کا شمار کیا جائے تو وہ کسی طرح پندرہ اور بیس سے زیادہ نہ ہوں گے۔ لیکن اطمینان کی بات یہ ہے کہ ان پندرہ بیس ناولوں میں آنگن بھی موجود ہے۔

آنگن کو روایتی ناول کے ضمن میں رکھیئے اور اولاً پلاٹ کے حساب سے سمجھئے کہ یوپی کے ایک متوسط مسلم خاندان میں جدو جہد آزادی کے پس منظر میں ابا کی انگریز دشمنی کے سائے میں عالیہ نے آنکھ کھولی جو اس ناول کا مرکزی کردار ہے۔ اماں ایک روایت پرست انگریز دوست خاتون ہیں کیونکہ جاگیرداروں میں انگریز دوستی کے ثمرات و برکات کا ہمیشہ چرچا رہا۔ علاوہ ازیں ان کے ایک بھائی نے تعلیم کے حصول کے ساتھ ساتھ انگریزوں

سے فیوض و برکات کا حصول بھی جاری رکھا تا اینکہ شادی بھی کسی انگریز خاتون سے کر ڈالی اور اس کے صدقے میں سول سروس بھی حاصل کی۔ صفدر بھائی اگرچہ عالیہ کے پھوپھی زاد بھائی ہیں۔ لیکن چونکہ صفدر کی ماں نے روایتی جاگیرداروں سے بغاوت کر کے ایک عام کاشت کار سے شادی کر لی تھی اور تمام اہلِ خاندان نے اس شادی کا بائیکاٹ کیا تھا لہٰذا صفدر بھائی کا اس خاندان میں سوشل اسٹیٹس (   )صفر کے برابر رہ گیا تھا، بالخصوص اماں کی نظر میں تو وہ دو کوڑی کے انسان تھے، لیکن عالیہ کی بڑی بہن اور صفدر بھائی ایک دوسرے سے شدید محبت کرتے تھے، صفدر بھائی کے اس خاندان میں ٹھہر جانے کا سب سے بڑا سبب ابا تھے جو انتہائی وسیع النظر، وسیع القلب اور روشن خیال انسان تھے۔ صفدر بھائی پھر بھی اماں کے رحم و کرم پر گھر میں پڑے رہ گئے تھے اور انہیں اکثر اوقات تمام افراد خاندان کا پس خوردہ کھانا دیا جاتا تھا، مگر محبت کی خاطر وہ شخص طوعاً و کرہاً یہ سب کچھ برداشت کرتا رہا اسے کٹے کٹے کوسنے دیئے جاتے عالیہ اور اس کی بہن سنتے اور کڑھتے رہتے صفدر بھائی اکثر تلملاتے مگر سب کچھ برداشت کر لیتے اور پی جاتے، صفدر بھائی کو علی گڑھ یونیورسٹی جانے کا جیسے ہی موقع ملا، انہوں نے اس گھر سے برائے نام رشتہ بھی توڑ لیا، حتیٰ کہ ابا کی بھیجی ہوئی رقم تک لوٹا دی اسی اثنا میں چچا کے بیٹے جمیل کا رشتہ عالیہ کی بہن کے ساتھ آگیا جسے اماں نے فوراً منظور کر لیا تاکہ صفدر بھائی سے اس کی شادی نہ ہو سکے مگر محبت کی ماری اس لڑکی نے عین مانجھے (مایوں) کے دوران زہر کھا کر خود کشی کر لی کہ اس گھٹن کے ماحول میں فرار کا یہی ایک راستہ باقی تھا۔ اس موت کا ایک اثر تو عالیہ پر ظاہر ہوا ابا کی صحت کو دھچکا پہنچا لیکن اماں کی آنکھیں پھر بھی نہ کھلیں اسی اثنا میں ابا کی انگریز دشمنی رنگ لائی اس انگریز دشمنی کو "دشمنی" یا بغض للّٰہی سمجھنا غلط ہے کیونکہ انگریز نے برصغیر کے عوام کو عموماً اور مسلمانوں کو خصوصاً اپنی نفرت اور استحصال کا نشانہ بنایا تھا؛ علاوہ ازیں سول سروس کے انگریز افسروں کے دماغوں میں یہ خناس سمایا ہوا تھا کہ مقامی لوگ ان کے غلام اور ان کی کالونی ہیں بالخصوص

مسلمانوں کے برصغیر میں ہزار سالہ تمدن اور تہذیب کے نشانات سے صرف نظر کرنے والے انگریز حقیقتاً کوتاہ اندیش بھی تھے اور تنگ نظر بھی ایسے ہی ایک انگریز افسر کی بدتمیزی کے ردِ عمل میں "ابا" جو کچھ کر گزرے وہ محض وقتی اُبال نہ تھا، اس کے پیچھے دو زبردست تحریکیں بھی تھیں۔ کانگریس کی تحریک میں ایک طبقہ انگریز سے سخت متنفر تھا اور تشدد کے جواب میں تشدد کا قائل تھا۔ مسلم لیگ میں جوشیلے لوگ موجود تھے علاوہ ازیں، سراج الدولہ ٹیپو، بخت خاں، بہادر شاہ ظفر، حضرت محل، لکشمی بائی وغیرہ کو جنگِ آزادی کا سرخیل سمجھنے والے مٹکاف، ہڈسن اور ڈائر کو ایک ہی قبیل کے باشندے سمجھتے تھے، برصغیر میں تو قدم قدم پر انگریز سے مزاحمت کے نتیجے میں خون خرابہ ہوا تھا اور جگہ جگہ پر شہیدوں کا لہو بہا تھا، ابا اس قبیل کے ایک جوشیلے مسلمان تھے جو قومی حمیت کے نام پر کسی بھی طاقت سے ٹکرا سکتے تھے چنانچہ اس تصادم کے نتیجے میں جیل چلے گئے اور اب اس مختصر سے کنبے کی کفالت اور نگرانی کا مسئلہ پیدا ہوا تو چچا جان، جو خود بھی کانگریس کے ایک اہم رکن تھے، عالیہ اور اس کی امی کو اپنے گھر لے آئے۔

ناول کی کہانی میں اسی مقام پر موڑ آتا ہے اور اچانک جمیل چھمی، دادی جان، بوا نصیبن چچی جان، چچا جان اور اسرار میاں داخل ہوتے ہیں ان میں سے ہر کردار بجائے خود اہم ہے لیکن واقعاتی لحاظ سے بھی چند امور غور طلب ہیں، مثلاً جمیل کا عالیہ میں دلچسپی لینا چھمی کا شدید ردِ عمل دادی جان کی بیماری، بوا نصیبن کا مشین کی طرح ہمہ وقت کاموں میں جُٹے رہنا چچا جان کی برائے نام آمدنی اور معمولی دکانداری کے ساتھ کانگریس کے لئے قربانیاں اور ایثار جمیل کا باپ سے سیاسی اختلاف فوج میں بھرتی اور استعفیٰ، چھمی کی لاابالی زندگی کے باوجود بچوں کے مسلم لیگ کے جلوس نکلوانا اور کانگریسی چچا سے علی الاعلان جنگ اور قائداعظم زندہ باد، بن کے رہے گا پاکستان بٹ کے رہے گا ہندوستان کے نعرے گویا کانگریس کے قلب میں بیٹھ کر اس کی مخالفت کرنا ایک بڑا کارنامہ تھا جو چوں کفر از کعبہ برخیزد الخ...

کا مترادف بنا، اسی اثنا میں دادی جان سے ابا کی جیل کا حال چھپانا، دادی کی بیماری میں اشتداد اور انتقال جمیل کا گہ مسلم لیگ کی سیاست میں حصہ لینا گہ اپنے باپ سے اختلافات کی صورت میں گھر کے آنگن کو مناظرے بازی کا اکھاڑہ بنانا۔ ماں کا کڑھنا اور سخت سست کہنا چھمی کا جمیل کے عشق میں ناکامی کے ردِ عمل کے طور پر کسی معمولی معاشقے میں برائے نام دلچسپی رکھنا (یہ ایک نفسیاتی مسئلہ ہے جس پر ضمناً آگے چل کر بحث ہوگی) ابا کا انتقال اور جیل سے میت کا لایا جانا، چھمی کی شادی اور بچی کی پیدائش کے بعد ایک آدھ روز کے لئے میکے آنا۔ پھر قیامِ پاکستان کے بعد سب کی مخالفت کے باوجود عالیہ اور اماں کی ہجرت کا واقعہ، نوزائیدہ مملکت کے ابتدائی ایام ادھر چچا جان کا قتل اور گھر کا اجڑنا، چھمی کے شوہر کا انتقال اور جمیل کے ساتھ اس کی شادی، اسرار میاں کو گھر سے نکالنا وغیرہ کے ساتھ ساتھ ایک روز اچانک صفدر بھائی کا لاہور میں ظاہر ہونا اور عالیہ میں اس کی بہن کا عکس دیکھ کر اس سے شادی کی درخواست کرنا عالیہ کا تیار ہونا اور یہ سن کر کہ صفدر بھائی اب وہ صفدر بھائی نہیں رہے جو اپنے آئیڈیل کے لئے تن تنہا ہر ایک سے ٹکر لینے کا حوصلہ رکھتے تھے اور ہر طاقت سے ٹکرا جاتے تھے۔ بلکہ یہ ایک شکست خوردہ مفاہمت پسند مقاومت کی تاب و توانائی سے محروم اماں کے سامنے ہتھیار ڈال کر ان سے سمجھوتے کر کے دولت اور عیش و آرام کے سائے میں زندگی گذارنے کا عزم رکھنے والے مختلف صفدر بھائی ہیں عالیہ فوراً اپنے اقرار کو انکار میں بدل دیتی ہے۔

یہی اس ناول کا واقعاتی اور کرداری سطح پر خاتمہ ہے اب ہمارے اور آپ کے سوچنے کی چند باتیں سامنے آتی ہیں اولاً یہ کہ کیا اس ناول میں کوئی بڑا فلسفہ پیش کیا گیا ہے عالمی سطح پر یعنی آفاقی لحاظ سے معروف ناولوں میں بعض بڑے بڑے نظریات پیش کئے گئے ہیں کیا اس ناول میں بھی کوئی ایسا نظریہ پیش ہوا ہے، دونوں سوالوں کا جواب نفی میں ہے نہ اس ناول میں کوئی بڑا فلسفہ پیش ہوا ہے اور نہ نظریہ، ہاں اس کے کردارو

میں باہمدگر نظریاتی اختلافات ضرور ہیں، مثلاً بڑے چچا اور جمیل (یعنی باپ بیٹے) کے مابین کانگریس اور مسلم لیگ کے نظریات بٹے ہوئے ہیں۔ چھمی بھی مسلم لیگی ہے۔ لیکن قدرے جذباتی اور طفلانہ سطح پر، یا بطور ردِ عمل کے اس کی نفسیاتی جہت نمایاں ہوتی ہے حتیٰ کہ وہ تقریباً ایک فرضی معاشقہ تک کر ڈالتی ہے، وجہ ظاہر ہے کہ وہ کسی کے سامنے اپنی شکست قبول کرنے کو تیار نہیں ہے، اصل میں چھمی اپنے ماں باپ کی محبت سے محرومی، پھر اپنے محبوب (جمیل) کی محبت سے محرومی کے نتیجے میں ایک بھولی بھالی جھنجھلائی ہوئی کم عقل ان پڑھ جذباتی دیہاتی لڑکی ہے، عالیہ میں بردباری، تحمل، برداشت اور بالغ نظری ہے وہ مسلم لیگ سے لگاؤ رکھتی ہے لیکن بڑے چچا سے محبت میں کمی نہیں آتی وہ مسلم لیگ سے لگاؤ کے باوصف جمیل اور چھمی سے بہت سی باتوں پر نہ صرف متفق نہیں ہے بلکہ اختلاف بھی رکھتی ہے، یہی اس کی انفرادیت ہے۔ چھمی کے کردار کی بلندی یہ ہے کہ جو لوگ اس سے پیار کریں تو اُن کے لئے جان بھی حاضر ہے لیکن اگر اس سے محض ہمدردی رکھتے ہیں یا بھیک کے طور پر ہمدردی کے چند سکے اس کی طرف اُچھالنا چاہتے ہوں تو وہ مطلقاً اس بھیک کو قبول کرنے پر آمادہ نہیں خواہ یہ بھیک اسے اپنے محبوب جمیل سے ملے یا عالیہ سے حتیٰ کہ اس کی پڑھی لکھی مغرور پھوپھی اس کی خدمت گزاری کا استحصال کرتی ہے پہلے پہل وہ اس نکتے کو سمجھ کر بھی نظرانداز کر دیتی ہے کیونکہ وہ پڑھنا چاہتی ہے صرف اس لئے کہ پڑھ لکھ کر عالیہ کے مقابل ہو جائے تاکہ اپنے محبوب کی توجہ حاصل کر سکے لیکن جب وہ پھوپھی کی نیت کو بھانپ لیتی ہے تو ان سے علیحدہ ہو جاتی ہے اصل میں پھوپھی کو اپنے پیڈسٹل کی بلندی کا احساس تو ہے مگر وہ مغرور ہے وہ ہر ایک کو اپنے سے کمتر سمجھتی ہے اس میں قربانی اور تیاگ کا جذبہ نہیں وہ کم آمیز ہے اس لئے کہ وہ مغرور ہے اور ہر ایک کو خود سے بہت حقیر سمجھتی ہے کیونکہ وہ ایم اے انگریزی پاس ہے اور اس کے ذہن کے پل نے مغرب سے ناطہ جوڑ رکھا ہے لیکن جس سرزمین پر اس کے پاؤں ٹکے ہوئے ہیں انہیں

مطلقاً بھلا رکھا ہے، چھمی کی خوبی یہی ہے کہ وہ جہاں ہے جیسی ہے خود کو سمجھتی ہے حتیٰ کہ جب ایک دہقانی سے اس کا رشتہ ہو جاتا ہے تو وہ چپ چاپ پی کے نگر چلی جاتی ہے۔ سب کی خدمت بجا لاتی رہتی ہے ایک بچی کی ماں بن جاتی ہے مگر جب جمیل کے باپ قتل ہو جاتے ہیں اس کا شوہر اور سسرال والے پاکستان آجاتے ہیں اور جمیل بالکل تنہا رہ جاتا ہے کیونکہ عالیہ بھی اسے تنہا چھوڑ آئی ہے تو وہ اُٹھ کر جمیل کی تنہا تنہا زندگی میں اپنی زندگی کا تیاگ اور قربانی ڈال دیتی ہے اس ٹوٹتے اور اجڑتے ہوئے گھر کو کسی کی قربانی کی سخت ضرورت ہے یہ قربانی کون دے؟ چھمی اس کے لئے تیار ہوتی ہے اور یہی اس کے کردار کی بلندی ہے۔

ابا اور بڑے چچا دونوں جدوجہد آزادی کی علامتیں ہیں، بڑے چچا کو تو ہمہ وقتی مصروفیت اور کانگریس کے جلسے جلوسوں کے سبب گھر والوں تک سے گفتگو اور تبادلہ خیالات کا ہوش نہیں گھر کا چھوٹا "آنگن" پورے برِصغیر کا نقشہ پیش کرتا ہے یہاں بھی اندولن نظر آتا ہے۔ قربانیوں کا عکس ظاہر ہوتا ہے، جدوجہد نظر آتی ہے تقسیم نظر آتی ہے قربانیوں کا عکس ظاہر ہوتا ہے، جدوجہد نظر آتی ہے تقسیم نظر آتی ہے کانگریس اور مسلم لیگ کے نقاد نظر بھی نظر آتے ہیں۔ اختلافات کا اندازہ بھی ہوتا ہے مہاتما گاندھی اور قائدِاعظم کے افکار و نظریات کا تصادم بھی دیکھنے میں آتا ہے قومی اور دو قومی نظریے کے فلسفے کی لباط یہاں بھی بچھتی ہے اور لپیٹی جاتی ہے انگریز پرست اماں کے فلسفے کی کل کائنات یہاں بکھری نظر آتی ہے، ابا کی انگریز دشمنی ان کی موت اور خاندان کی بربادی پر منتج ہوتی ہے لیکن کجکلاہی، متانت، وقار اور عظمت کا ایک اَن مٹ نشان لئے ہوئے ان کا جنازہ گھر میں داخل ہوتا ہے۔

کرو کج جبیں پہ سر کفن مرے قاتلوں کو گماں نہ ہو
کہ غرورِ عشق کا بانکپن پسِ مرگ ہم نے بھلا دیا

(فیضؔ)

اس نظریاتی تصادم اور اقتصادی بدحالی اور عدم توجہی کا سب سے بڑا شکار شکیل

ہے جو بالآخر ہاتھوں سے نکل جاتا ہے اور پاکستان میں نمودار بھی ہوتا ہے تو ایک چور اور اچکے کی صورت میں صفدر بھائی بلندی پر چڑھتے چڑھتے تھک جاتے ہیں ان کی سانس پھولنے لگتی ہے تو آخرکار وہ کسی بھی سایہ دار درخت کی چھاؤں میں، بیٹھنے کے لئے اپنے آئیڈیل کو بھلا بھلو کر پرمٹوں اور ملوں کے چکر میں پڑکر پاکستان کے نودولتے طبقے میں شامل ہوکر ہر اس بات سے سمجھوتہ کرلیتے ہیں جس کے خلاف انہوں نے جنگ لڑی تھی، یہ طبقہ وہی ہے جو انگریزوں سے مراعات لیتا رہا اور انگریزی کے چلے جانے کے بعد موثر نوکر شاہی کا کاسہ لیس بن گیا۔

اس ناول کی خوبی یہ ہے کہ واقعات اور حالات کی اس میں کوئی کمی نہیں لیکن لکھنے والی نے واقعات کے سرکش دھاروں کو اپنی گرفت میں رکھا اور انتہائی اختصار و ایجاز کو ملحوظ رکھتے ہوئے بعض اوقات واقعات کا عطر کشید کرکے بعض کرداروں میں بسا دیا اور قاری کو اس کے بین السطور غور کرنے کو چھوڑ دیا، اس طرح اس میں تاریخی معاشرتی ثقافتی اور تہذیبی محرکات اور عوامل کو بھی لے لیا لیکن قارئین کو دھوکہ دے کر یا ان کی آنکھوں میں دھول جھونک کر کوئی بھی غیر معمولی فلسفہ بگھارنے اور وقت ضائع کرنے کی کوشش نہیں کی یہ ایک بڑے موضوع پر مختصر ناول ہے اور نہایت آسانی سے اُردو کے چند گنے چنے بڑے ناولوں کی صف میں رکھا جا سکتا ہے کیونکہ یہ باقی رہنے اور زندہ رہنے والے ناولوں میں سے ایک ہے۔

انار کلی پر ایک نظر

یوں تو اُردو ڈراما سید امتیاز علی تاج سے پہلے اپنی کوئی باقاعدہ اور مسلسل روایت نہیں رکھتا۔ چند گنتی کے ڈراما نگار ہیں اور ان کے انگلیوں پر گنے جانے والے ڈرامے جن میں سے اکثر فنی اعتبار سے آج بھی ناقص خیال کئے جاتے ہیں۔ اُردو میں ڈرامے کی تاریخ آغا امانت کی ”اندر سبھا“ یا واجد علی شاہ کے ”رہس“ سے شروع ہوتی ہے جس میں ڈرامے کی خوبیاں کم اور مثنوی کی داستانوی خوبیاں زیادہ نمایاں ہیں۔ امتیاز علی تاج کے ”انار کلی“ کے بعد سے آج تک ڈراما اُردو میں اگرچہ تیزی سے پھلا پھولا ہے، اسے فلم، اسٹیج، ریڈیو اور ٹیلی ویژن نے سہارا دیا ہے۔ لیکن سچ پوچھئے تو اُردو ادب میں ابھی تک کوئی قابلِ ذکر ڈراما ”انار کلی“ کے بعد تخلیق نہیں ہوا۔

جب ہم ڈرامے کے متعلق گفتگو کرتے ہیں تو ہمارے سامنے اس کے کچھ ادبی و ثقافتی روایات بھی ہوتے ہیں؟ مثلاً اگر برصغیر میں ڈرامے کی روایت پر غور کیا جائے تو بات یہاں سے شروع کی جاتی ہے کہ سنسکرت کا سب سے بڑا ڈراما نگار کالی داس ہے اور ایشیا کا سب سے بڑا ڈراما شکنتلا ہے۔

یہ عجیب و غریب روایت بھی بجائے خود دلچسپ ہے کہ جب دیوتاؤں کا اپنی بے کیف زندگی سے جی گھبرا گیا تو وہ راجہ اندر کے پاس یہ عرضداشت لے کر گئے کہ ہماری زندگی میں لطف و نشاط پیدا کرنے کے لئے کچھ اسباب فراہم کیجئے۔ راجا اندر نے انہیں برہما

کے پاس بھیج دیا چنانچہ برہما کے سامنے پیش ہو کر انہوں نے یہی درخواست پیش کی اور اس نے "رگ وید" سے رقص "سام وید" سے سرود، "یجر وید" سے حرکات و سکنات اور "اتھر وید" سے اظہارِ جذبات لے کر ایک نئی کلا کی تخلیق کی اور اس کا نام "نٹ وید" رکھا جس سے ناٹک بنا اور ہم آج ناٹک کو ڈراما انگریزی رعایت سے کہتے ہیں۔ اس قسم کی باتیں قدیم یونانی ڈرامے کے متعلق بھی معلوم ہوتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ جہاں علم کی روشنی نہیں پہنچتی انسانی ذہن اس قسم کے قیاسی دھندلکوں میں بھٹکتا پھرتا ہے۔ غرض کہ کچھ بھی ہو، اُردو ادب کو ڈراما اور اس کے روایات کچھ مشرق سے ملے اور کچھ مغرب سے۔ اُردو میں ڈراما نہ مکمل مشرقی ہے، نہ مغربی۔ اس اجمال کی تفصیل ذیل میں ملاحظہ ہو۔

آغا امانت جو واجد علی شاہ کے معاصر تھے۔ انہوں نے "اندر سبھا" لکھی۔ یہ بات اب ثابت ہو چکی ہے کہ آغا امانت کا واجد علی شاہ کے دربار سے کوئی تعلق نہ تھا اور نہ انہوں نے واجد علی شاہ کے ایما پر "اندر سبھا" لکھی۔ یہ دوسری بات ہے کہ "اندر سبھا" سے ملتی جلتی روایات "رہس" کی صورت میں واجد علی شاہ کے ایما پر قیصر باغ کی بارہ دری میں کھیلی جاتی تھیں۔ سیّد مسعود حسن ادیب رضوی اور سیّد وقار عظیم نے اپنی اپنی کتابوں میں ان پر روشنی ڈالی ہے جنہیں دھرانے کا یہ محل نہیں۔ یہاں تو صرف یہ ذکر کرنا مقصود ہے کہ ان رہسوں میں اور اندر سبھا کے فن میں ہمیں وہ چیزیں نہیں ملتیں جو آج کے اُردو ڈرامے میں ملتی ہیں اور جنہیں بڑی حد تک بطور روایت اُردو میں سید امتیاز علی تاج نے پہلے پہل متعارف کرایا۔

ڈرامے پر سیّد بادشاہ حسین کی کتاب "اُردو میں ڈراما نگاری" کو ملحوظ رکھیئے تو ہمیں اس بات کا علم ہوتا ہے کہ مذہبی عناصر کے برِصغیر میں آنے کے بعد ڈرامے کی کمی شدت سے محسوس ہونے لگی۔ سیّد وقار عظیم "اندر سبھا" کے مقدمے میں یہ بیان کرتے ہیں کہ اسٹیج کا تصور تھوڑا بہت امانت کے زمانے میں ہو چلا تھا۔ کیونکہ سبھا کے آغاز

سے پہلے اسٹیج پر پردے پڑے رہتے تھے اور جب مہتاب چھوٹتی تھی تو پردہ اٹھتا تھا۔ رقص و موسیقی سے سبھا کی فضا قائم کی جاتی تھی، اس روایت کو قدیم تھیٹر کمپنیوں نے بھی اپنایا۔ یہ کمپنیاں زیادہ تر کلکتے اور بمبئی سے تعلق رکھتی تھیں اور بڑے بڑے شہروں میں اپنے ڈرامے منعقد کرتی پھرتی تھیں۔ رونق بنارسی، ظریف، مرزا نظیر بیگ، حافظ محمد عبداللہ اور آغا حشر وغیرہ ایسی ہی کمپنیوں سے وابستہ رہے۔ ظاہر ہے کہ ان کمپنیوں کا مقصد زیادہ سے زیادہ تفریح مہیا کر کے روپیہ بٹورنا ہوتا تھا، انہیں ادبی اور ثقافتی روایات سے کوئی دلچسپی نہ ہوتی تھی اس لئے بیشتر ڈراما نگار معمولی پڑھے لکھے ہوتے تھے۔ آغا حشر مذکورہ بالا تمام ڈراما نگاروں میں سب سے زیادہ ممتاز ڈراما نگار بھی تھے اور ان کے ڈرامے برِصغیر کے طول و عرض میں مقبول خاص و عام بھی تھے۔ انہیں ادبی اور ثقافتی روایات بھی عزیز تھے اور وہ اچھے شاعر بھی تھے۔ ڈرامے کی باریکیوں کو بڑی حد تک سمجھتے۔ ڈرامے کا سب سے اہم نکتہ جس میں کرداروں کا تصادم یا نظریات کا تصادم ہوتا ہے، آغا حشر نے خوب سمجھ لیا تھا۔ مثال کے طور پر ناصر اور چنگیز خان کی گفتگو ملاحظہ ہو، چنگیز خاں کے دربار میں ناصر کو پابجولاں لایا جاتا ہے۔ چنگیز خان اس بات پر بے حد خوش نظر آتا ہے اور اہل دربار سے خطاب کرتا ہے۔

چنگیز خان —— کہیئے اے شہبازِ زمانہ! آپ نے اس ناچیز کو پہچانا؟

ناصر —— پہچانا پہچانا، شیطان کو کون نہیں جانتا بلکہ ہر شخص پہچانتا ہے۔

شکل و صورت دیکھ لی کبر و رعونت دیکھ لی
نام پہلے ہی سنا تھا، آج صورت دیکھ لی

چنگیز خان —— او مغرور تو زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے، مگر ابھی تک یوں اکڑا ہوا ہے۔

سر سے غرورِ مسندِ مخمل نہیں گیا
رسی تمام جل گئی پر بل نہیں گیا

ناصر —— عزت والے مصیبت سے کب ڈرتے ہیں، تارے اکثر رات کے عوض دن میں نکلتے ہیں۔

بھری برسات میں جن ندی نالوں میں روانی ہے
انہیں میں دیکھ لو اب نہ موجیں ہیں نہ پانی ہے
مگر دریا کو اس تالیش کا ہرگز غم نہیں ہوتا
لگا دو آگ بھی اس میں تو پانی کم نہیں ہوتا
عطر کی، مل کر بھی مٹی میں، مہک جاتی نہیں
توڑ بھی ڈالو تو ہیرے کی چمک جاتی نہیں
سختیاں ہوں لاکھ پر جوہر نہ جائیں گے کبھی
قید میں کچھ شیر کی شیرانا خو جاتی نہیں

اس طرح جو تصادم آغا حشر نے ظاہر کیا ہے، وہ دو شخصیتوں کا ہے، ظالم و مظلوم کا ہے، معصوم اور ظالم کا ہے، شیر دل اور بزدل کا ہے۔ اسی طرح اس تکنیک کو انہوں نے اپنے لاتعداد ڈراموں میں برتا جو اس سے پہلے اس شکل میں اُردو کے کسی ڈرامے میں موجود نہیں تھے۔ کیا عجب ہے کہ ان باتوں کو تاج مرحوم نے بطور خاص خود آغا حشر سے حاصل کیا ہو۔

سید امتیاز علی تاج شروع سے ہی ڈراموں کے اس قدر شائق تھے کہ لاہور میں کوئی بھی تھیٹریکل کمپنی آتی تو وہ ڈراما دیکھنے ضرور جاتے۔ زمانۂ طالب علمی میں اکثر چھپ چھپ کر جاتے۔ خود راقم الحروف سے انہوں نے کئی دلچسپ واقعات بیان کئے تھے جن سے ان کا ڈراما دیکھنے کا شوق جنون کی حد تک بڑھا ہوا نظر آتا ہے۔ جیسے جیسے وقت گزرتا رہا، شوق بڑھتا رہا لیکن جنون میں اضافہ ہونے کی بجائے تاج صاحب نے اس شوق کی تربیت و تہذیب بڑی شائستگی اور سلیقے سے کی۔ ایک طرف تو انہوں نے

اُردو اور انگریزی ادب کا مطالعہ کیا اور دوسری طرف ڈرامے کے متعلق غور کرنا شروع کیا۔ ملک کی مختلف تھیٹریکل کمپنیوں کے ڈراموں کے معائب و محاسن پر غور کرتے رہے اور شوق کی حد تک اسکول اور کالج کے ڈراموں میں خود بھی حصہ لے کر اسٹیج کے تقاضوں کو سمجھتے رہے۔ ممکن ہے کہ انہوں نے سنسکرت کے ڈرامے کے روایات کا بھی مطالعہ کیا ہو جس میں آٹھ سنہری اصول ڈرامے سے متعلق بتائے جاتے ہیں جنہیں "رس"، کہا جاتا ہے۔ آیئے نیکال (NICOLL) کے الفاظ میں ہم سنسکرت کے ڈرامے کے اجزائے ترکیبی کو سمجھیں، وہ کہتا ہے کہ

"According to Sanskrit Drama there were eight Principles. Rasas, or impression which might be aroused by a dramatic poem. Srigara, which we might call the emotion of love Vira, the emotion of heroism. Karuna, the emotion of pathos or tender grief. Randra, the emotion of anger. Hasva, the emotion of laughter. Bhayanakra, the emotion of fear or terror. Bibhatsa, the emotion of disgust and Adbhuta, the emotion of wonder or admiration."

ظاہر ہے کہ انہوں نے قدیم یونانی ڈرامے کے اجزائے ترکیبی پر بھی بہ خوبی غور اور خوض کیا ہوگا جو ارسطو نے مقرر کئے تھے۔ ان کی تعداد کل چھ ارکان تک محدود ہے۔

(۱) قصہ
(۲) کردار
(۳) الفاظ
(۴) خیال
(۵) آرائش اور
(۶) موسیقی

ہمارے موجودہ زمانے میں بیشتر ڈرامہ نگاروں نے ان میں سے بہت سے عناصر کو غیر ضروری سمجھ کر نظر انداز کر دیا۔ ڈرامے کے لئے اگرچہ شکسپیئر کو انگریزی ادب میں

ایک طرح کی روایت اور علامت سمجھا گیا ہے تو ایک دوسری علامت جارج برنارڈ شا ہے اور ہمارے زمانے تک پہنچتے پہنچتے انگریزی ڈرامے میں بہت سے روایات اور علامات قائم ہو چکے ہیں۔ یہ طے کرنا بہت مشکل ہے کہ امتیاز علی تاج نے کن ڈرامانگاروں سے اور ڈرامے کے کن اصولوں سے کیا حاصل کیا اور کیا چھوڑ دیا۔ اگر وہ خود زندہ ہوتے اور انہیں باقاعدہ یہ موقع ملا ہوتا کہ وہ اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کریں اور ڈرامے کے فن پر کوئی باقاعدہ کتاب ترتیب دیں یا کوئی اکیڈمی قائم کر کے جدید ڈرامانگاروں کو تعلیم دیں تو ہمیں پتا چلتا کہ اپنے زمانے میں ایک تاریخ ساز ڈراما لکھتے وقت ان کے پیشِ نظر کیا تھا اور کیا نہیں تھا۔

آج مغرب کے بہت سے ڈرامانگاروں کے افکار و نظریات سامنے رکھ کر یا ان کے شاہکار ڈرامے پیشِ نظر رکھتے ہوئے ہم بہت سے ڈرامے لکھ سکتے ہیں لیکن اتنی سہولتیں سید امتیاز علی تاج کو "انار کلی" لکھتے وقت غالباً میسر نہ تھیں۔ لے دے کے ان کے سامنے ایک آغا حشر کی مثال تھی جو اس فن سے بطورِ خاص وابستہ تھے۔ لیکن امتیاز علی تاج کو، جو "انار کلی" کو ایک بے نظیر ڈراما بنانا چاہتے تھے، صرف آغا حشر کی قائم کی ہوئی روایتوں سے کام نہیں لینا تھا، انہیں تو بہت سی باتوں کو ملحوظ رکھ کر اپنا شاہکار تخلیق کرنا تھا، اس لئے انہوں نے ڈرامے کی پوری روایت کو ملحوظ رکھتے ہوئے انگریزی ڈرامے کے فن کو بہ خوبی سمجھا ہوگا، قبل اس کے کہ ہم اس ڈرامے کا جائزہ لیں، ذیل میں چند اور اہم باتیں پیش کرنا ضروری ہیں۔

سب سے پہلی چیز کسی ڈرامے کے لئے قصہ ہوتا ہے۔ مکمل ڈراموں میں یہ قصہ بہت سے نشیب و فراز سے گزرتا ہوا اور اپنے ساتھ بعض ضمنی واقعات کو سمیٹتا ہوا چلتا ہے اور نقطۂ عروج پر ختم ہوتا ہے۔ اس قسم کے اگر طبع زاد واقعات ڈرامانگاروں

کے سامنے ہوں تو زیادہ دشواری نہیں ہوتی، جبکہ تاریخی واقعات میں ان کی بہت کم گنجائش ہوتی ہے۔ اگرچہ ڈراما نگار کو فنی نقطۂ نظر سے تھوڑا بہت واقعات کو مسخ کرنے کا حق حاصل ہوتا ہے، جیسا کہ شیکسپیئر برنارڈ شا اور اردو میں آغا حشر نے بھی کیا لیکن ان کا دائرہ بھی محدود ہوتا ہے اور واقعات کو اس محدود دائرے میں حسبِ منشا گھمانا پھرانا ایک دشوار عمل ہے۔ یہی نہیں بلکہ کرداروں میں مناسب حدِ فاصل قائم کرنا، حفظِ مراتب کا لحاظ رکھنا، ہر ہر کردار کے مزاج اور نفسیات کو محض مکالموں میں ظاہر کرنا ایک بے حد دشوار گزار مرحلہ ہے جس سے عہدہ برآ ہونا معمولی ڈرامانویسوں کا کام نہیں۔ واقعات اور مکالموں کے لئے جن الفاظ کا انتخاب ڈرامانویس کرتا ہے وہ غیر معمولی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ کیونکہ واقعات جامد نہیں ہوتے۔ حرکی ہوتے ہیں اور حادثات سے دوچار ہوتے رہتے ہیں۔ کرداروں کے مزاج کو ظاہر کرنے میں الفاظ ہی کام آتے ہیں۔ ایک ہی درجے اور مرتبے کے الفاظ اگر تمام کرداروں کے حصے میں آئیں تو اس سے یہ عیب پیدا ہو جاتا ہے کہ بجائے خود کردار تو مر جاتا ہے اور ڈرامانویس ہر جگہ بولتا نظر آتا ہے لہٰذا ایک ڈرامانویس کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ تمام طرح کی لغتوں پر یکساں قدرت رکھتا ہو، شرفا اور رذائل کی لغت الگ الگ ہوتی ہے۔ پڑھے لکھوں اور جاہلوں کی الگ الگ، عورتوں اور بچوں کی مختلف اور مختلف سن و سال کے مردوں کی علیحدہ۔ اس فرق کو بہ خوبی سمجھ لینا تو ایک مرحلہ ہے اور اسے سمجھ کر بخوبی برتنا ایک دوسرا اہم ترین مرحلہ ہے۔ جس سے ہر شخص عہدہ برآ نہیں ہو سکتا۔

مذکورہ بالا عناصر کے علاوہ ڈرامے میں خیالات، آرائش اور موسیقی بھی اپنے اپنے مناسب وقت پر اپنا کردار ادا کرتے ہیں۔ خیالات کی رفعت یا پستی ڈرامے کو بلند یا پست بناتی ہے۔ اگر ڈرامانویس کے خیالات بلند و سیع اور وقیع ہیں تو ڈرامے کا مرتبہ بھی بلند

ہوگا ورنہ پست ۔ یہی وجہ ہے کہ تھیٹریکل کمپنیوں کے معمولی معمولی ڈراما نویس اپنے فن کا مرتبہ قائم نہ کر سکے ۔ جہاں تک اسٹیج کی آرائش ، مناظر کی ترتیب اور کرداروں کی مناسب آرائش کا تعلق ہے ، اس میں بھی ڈراما نویس کو بڑی دقتِ نظر سے کام لینا پڑتا ہے اور ایک ایک جزئی چیز کی آرائش پر دھیان رکھنا پڑتا ہے ۔ ہمارے جذبات کو سب سے پہلے جو شے متاثر کرتی ہے وہ موسیقی ہے ۔ واقعات کے اتار چڑھاؤ، جذبات کی شدت اور الفاظ کی نرمی یا حدت کے تاثر کو موسیقی بڑا سہارا دیتی ہے ۔ مناسب سازوں کی مدد سے ڈرامے میں اس تاثر کو قائم کیا جاتا ہے ۔

ہم دیکھتے ہیں کہ مذکورہ بالا باتوں کا بیشتر ڈراما نویسوں نے دھیان تو رکھا ہے لیکن سلیقے سے برتا نہیں یا غالباً وہ انہیں برتنے کا سلیقہ جانتے ہی نہیں تھے ۔ البتہ آغا امانت کی "اندر سبھا" میں ان باتوں کے علاوہ بھی چند باتیں پائی جاتی ہیں جو سب کی سب سنسکرت ڈرامے کے ذیل میں آتی ہیں ۔ شاید یہی وجہ ہے کہ سنسکرت کے آٹھوں رسوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے اس قسم کے ڈراموں کا نام "رہس" تجویز کیا گیا ۔ کچھ بھی ہو ، یہ محسوس ہوتا ہے کہ "انارکلی" لکھتے وقت امتیاز علی تاج کے سامنے سنسکرت کے آٹھوں رہس بھی تھے اور یونانی ڈرامے کے مذکورۂ بالا چھ کے چھ ترکیبی عناصر بھی ۔

جہاں تک "انارکلی" کے واقعے کا تعلق ہے ، ہم دیکھتے ہیں کہ وہ تاریخ کی ایک ضعیف سی روایت ہے جسے پھیلا کر ایک دلچسپ واقعہ ترتیب دیا گیا ۔ اگرچہ یہ درست ہے کہ عہدِ مغلیہ اپنی گوناگوں رنگینیوں ، آسودگیوں اور فنونِ لطیفہ کی سیر چشمیوں کے لئے مشہور ہے اور اس میں اس قسم کے واقعات کی گنجائش ہے مگر ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ڈراما نویس نے اس بات سے سروکار نہیں رکھا کہ واقعات کہاں تک درست ہیں ۔ اس نے تو صرف یہ دیکھا کہ یہ دلچسپ حکایت اس رنگین ماحول میں کھپ سکتی ہے اور ایسا المیہ ظہور پذیر ہو سکتا ہے ۔ بس اس کے لئے کافی تھا ۔ ظاہر ہے کہ واقعہ صرف اتنا ہے کہ شہزادہ سلیم

اکبر اعظم کے دربار کی رقاصہ نادرہ کی طرف ملتفت ہے ، جسے انارکلی خطاب مغلِ اعظم کے دربار سے عطا ہوا ہے ۔ سلیم ایک لاابالی طبیعت کا بے پروا نوجوان ہے جس کے پاس معاشقہ کرنے کے لئے وافر وقت ہے ۔ اس آگ سے کھیل بیٹھتا ہے جس کی ایک چنگاری اس کے دامن کو بھی داغدار بنا دیتی ہے اور یہی چنگاری بھڑکتی ہے تو شعلۂ جوالہ بن کر اپنے آپ میں بھسم ہو جاتی ہے ۔ مغلِ اعظم کا وقار بھی ان شراروں سے محفوظ نہیں رہتا ۔ لیکن ان واقعات کو سلیقے سے ترتیب دینا ، مناسب کرداروں میں بانٹنا اور مناسب کرداروں سے مختلف اہم کام لینا بڑا دشوار مرحلہ تھا جس سے سید امتیاز علی تاج بڑی کامیابی سے گزر گئے ۔ کرداروں میں مناسب حدِ فاصل بھی قائم رہی ، حفظِ مراتب کا تعین بھی ہوا اور ان کی نفسیات اور مزاج کے مختلف پہلو بھی سامنے آئے ۔ خصوصاً سلیم اور اکبر کی شخصیتوں کو دو دو حصّوں میں تقسیم کر کے جو تصادم پیدا کیا گیا ہے ، وہ کم از کم اُردو ادب میں نیا بھی ہے اور جاندار بھی ۔ اکبر اعظم ایک اولوالعزم شہنشاہ بھی ہے جو سلیم کو آنے والے زمانے میں اس سے بھی زیادہ اولوالعزم شہنشاہ دیکھنا چاہتا ہے اور اس کے سینے میں باپ کا دل بھی ہے جو اس سے یہ تقاضا کرتا رہتا ہے کہ وہ شہنشاہ ہی نہیں ، باپ بھی ہے صرف باپ شہزادہ سلیم ہونے والے شہنشاہ کی حیثیت کو جب کبھی اپنے آپ پر طاری کرتا ہے تو اُسے یہ بوجھ معلوم ہوتا ہے ۔ اس کے نوجوان دل میں جذبات کی نیرنگیاں جو تلاطم برپا کئے ہوئے ہیں انہی کو وہ شخصیت کا سب سے اہم حصّہ سمجھتا ہے ۔ وہ یہ بھی سمجھتا ہے کہ اس حصّے میں جو خلا ہے اس کی تکمیل صرف انارکلی کے وجود سے ہو سکتی ہے ۔

گویا امتیاز علی تاج نے اس نوجوان کی نفسیات کا بہ خوبی مطالعہ کر لیا جسے ہماری آج کل کی نفسیات کی اصطلاح میں ایڈولیسنٹ (ADOLECENT) کہا جاتا ہے جس کے سفلی جذبات علوی جذبات پر غالب رہتے ہیں اور جس میں تفکر و تعقل یا تو مطلقاً نہیں ہوتا اور یا غیر تربیت یافتہ اور ناپختہ شکل میں ہوتا ہے ۔ سلیم ایک ایسے ہی نوجوان کی نمائندگی

کرتا ہے۔ اکبر عمر کے اس حصے میں ہے جہاں علوی جذبات سفلی جذبات پر قابو پا چکے ہیں، تجربات مشاہدے کی وسعت اور بردباری اسے بہت کچھ سکھا چکے ہیں۔ وہ عاقل و بالغ، فہم و فراست کا مالک، تدبر اور حکمت میں یکتائے زمانہ ہے اور اپنے اسی تجربے کی آنکھ سے وہ سلیم کے لئے جو منزل بنا رہا ہے اس پر نوجوان سلیم کی نگاہ بھی نہیں پہنچتی اور جو کچھ اکبر اسے دکھانا چاہتا ہے، اسے دیکھنے کے لئے اس کے پاس وہ نگاہ پیدا ہی نہیں ہوئی۔ اکبر باپ بھی ہے اور شہنشاہ بھی، وہ نرم بھی ہے اور قانون استعمال کرنے کے معاملے میں سفاک بھی۔ سلیم کو اس کی منزل مقصود پر پہنچانے کے بجائے اپنی متعین کردہ منزل پر پہنچانے کے لئے وہ بے تاب بھی ہے اور کبھی کبھی تحمل سے بھی کام لیتا ہے۔ وہ جذبات میں آجاتا ہے اور غصے میں ایسے فیصلے کر ڈالتا ہے جو سلیم کی جذباتی دنیا میں ہلچل پیدا کر دیتے ہیں اور اس کی شخصیت کے ایک رُخ کو بالکل کچل ڈالتے ہیں لیکن وہ ایک نرم دل باپ بھی ہے جس سے سلیم کی یہ حالت دیکھی نہیں جاتی اور وہ رو دیتا ہے۔ یہ تمام کیفیات جب سلیم و اکبر کی شخصیتوں کو دو دو حصوں میں بانٹ دیتی ہیں تو تصادم (CONFLICT) کی بھی دو کیفیتیں پورے ڈرامے کے جسم میں دوڑتی نظر آتی ہیں، ایک تصادم ظاہر ہے جو بہت آخر میں ظاہر ہوتا ہے اور دوسرا تصادم باطنی ہے۔ باطنی ناول میں ظاہر کرنا بہت آسان ہے لیکن اس کی نسبت ڈرامے میں بہت مشکل ہے کیونکہ اس قسم کے تصادم کو قدیم ڈراما نویس خود کلامی کی صورت میں ظاہر کیا کرتے تھے جسے امتیاز علی تاج نے فرسودہ سمجھ کر چھوڑ دیا۔ اگر کہیں پر اس سے کام لیا بھی گیا تو نہایت اعتدال کے ساتھ کہ ڈراما دیکھنے والوں پر مطلقاً بار نہ ہو کیونکہ طویل خود کلامی ناظرین کو سخت متوحش کر دیتی ہے۔ اکبر و سلیم کے کرداروں سے گزر کر تین اہم کردار اس میں اور بھی نمودار ہوتے ہیں۔ سلیم کی ماں، انارکلی اور دل آرام، دل آرام اور انارکلی کئی لحاظ سے متوازی کردار ہیں۔ انارکلی حسن و خوبصورتی میں بے مثل ہے، فن رقص میں اپنے وقت کی بے نظیر رقاصہ ہے جو اپنے پیروں کی حرکت پر اس قدر قدرت رکھتی

ہے کہ نرمی و لطافت، تندی و تیزی، ٹھہراؤ اور جمود، طوفان اور ہلچل جو چاہے پیدا کر سکتی ہے۔ شہزادہ سلیم اس کے فن رقص سے اس قدر لگاؤ نہیں رکھتا جس قدر اس کے حسن و جمال کا شیدائی ہے۔ یہی نہیں انارکلی بھی شہزادہ سلیم پر فریفتہ ہے۔ اس کی اس فریفتگی پر کچھ شاہی رعب و دبدبے کی فضا کو دخل ہے۔ کچھ دونوں کے نوجوان دھڑکتے ہوئے دلوں کو کیونکہ اس سے زیادہ کوئی اور وصف اس وقت کے سلیم میں نظر نہیں آتا جس پر انارکلی فریفتہ ہو سکتی۔ دوسرے لفظوں میں دونوں کا عشق سیدھا سادہ معمولی معاشقہ ہے جس میں دل آرام ایک رقیب کی حیثیت سے سامنے آتی ہے۔ یہ ایک ایسی کنیز ہے جو موسیقی و رقص میں بھی دخل رکھتی ہے لیکن جب سے انارکلی شاہی محل میں آئی ہے اس کا طلسم ٹوٹ چکا ہے۔ نہ اس کے حسن و جمال میں وہ خوبی ہے کہ شہزادہ سلیم انارکلی کو نظر انداز کر کے اس کی طرف ملتفت ہو سکے اور نہ اس کے رقص میں انارکلی کی سی بات ہے کہ وہ اکبر اعظم جیسے فن شناس کو اپنی طرف راغب کر سکے، اس لئے وہ اعزاز جو کچھ پہلے دل آرام کو حاصل تھا، انارکلی کو مل چکا ہے۔ البتہ انارکلی چونکہ اس محل میں نو وارد ہے لہٰذا ضرورت سے زیادہ خائف بھی ہے جبکہ دل آرام بڑی چالاک، نڈر اور فتنہ پرداز ہے۔ وہ ہر قیمت پر انارکلی کو اپنے راستے سے ہٹانا چاہتی ہے۔ وہ صحیح معنوں میں سلیم کی شیدائی ہے لیکن اس خوبی سے اپنے اس جذبے پر پردہ ڈالتی ہے کہ کسی کو مطلق خبر نہیں ہوتی۔ وہ بھولی بھالی انارکلی کو اپنی سازش کا بڑے سلیقے سے شکار بناتی ہے۔ جہاں تک سلیم کی ماں جودھا بائی کا تعلق ہے، وہ ایک راجپوت خاندان کی معزز رانی ہے لیکن اکبر اعظم کی جلالت قدر نے جس طرح راجپوتوں کو زیر کر لیا تھا، خود جودھا بائی بھی اسی طرح "پتی ورتا" ہے ایک طرف تو یہ وصف اس کو وراثتاً منتقل ہوا ہے، دوسری طرف اسے اکبر کی عظمت کا ہر لحظہ خیال رہتا ہے۔ وہ سلیم کی ماں ہے، تو اس معاملے میں وہ کسی تکلف کا پردہ حائل نہیں رکھتی اور بیٹے کو ایک ماں کا پیار دینے میں بے باک بھی ہے۔ وہ اکبر اعظم کی عدالت میں سلیم کی وکیل

ہے۔ وہ ایک ماں ہے اور اکبر کی عدالت میں بیٹے کی وکالت جذبات کی بنیاد پر کر کے اسے یاد دلاتی ہے کہ وہ محض شہنشاہ ہی نہیں باپ بھی ہے۔ یہ جودھا بائی ہی ہے جس کی تحریک پر بار بار اکبرِ اعظم شہنشاہ کے منصب سے اُتر کر باپ کے مرتبے پر فائز ہوتا ہے اور بیٹے کے سامنے شہنشاہ کی حیثیت سے بھی جاتا ہے، جودھا بائی ایک ایسی راجپوت عورت ہے جو اپنے بانکپن میں راجپوتوں کی سی تیکھی چتون رکھتی ہے، وہ رقص و موسیقی سے مذہب کے واسطے لگاؤ رکھتی ہے لیکن وہ فنی باریکیاں جو اکبرِ اعظم کے مزاج کا حصّہ ہیں، اس پر منکشف ہیں لہٰذا جشنِ نوروز کے اہتمام میں اسے یہ تمام باتیں ملحوظ ہیں۔ انارکلی کی بہن، سلیم کا دوست اور انارکلی کی ماں یہ سب ضمنی کردار ہیں لیکن اصل واقعے سے مربوط اور انہیں آگے بڑھانے میں معین و مددگار، لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ اس ڈرامے میں ایک طرف تو سیّد امتیاز علی تاج نے واقعات، کردار، خیالات، الفاظ، آرائش، موسیقی سے کام لیا ہے اور دوسری طرف محبت، طاقت، غم اندوہ، غصّہ، ہنسی، ڈر اور خوف، نفرت اور تعجب جیسے عناصر کو بھی بڑی خوبصورتی سے کھپایا ہے۔ ان وجوہ کے سبب اس ڈرامے کی تمام فضا مشرقی اور اس کی تہذیبی حیثیت ایشیائی بن گئی ہے۔

جدید ڈرامانگار یونانی اور سنسکرت دونوں کے عناصر کو نظر انداز کر کے صرف دو عناصر پر زور دیتے ہیں، پہلا قصّہ، دوسرے شخص، باقی تمام چیزوں کو وہ ضمنی قرار دے کر نظر انداز کر دیتے ہیں۔ ڈاکٹر عابد حسین نے بھی ڈرامے کے انہی دو عناصر سے کام لینے کو ضروری اور باقی کو غیر ضروری قرار دیا ہے۔ اس کارسی (SCAREY) کہتا ہے کہ

"A drama is never a story told to an audience, it is a story interpreted before an audience be a body of actor."

اس کارسی کے کہنے کے بموجب امتیاز علی تاج ڈرامے کو اشخاص قصہ کے ذریعے اسٹیج پر پیش کرنے ہی کو ڈراما کہتے ہیں کیونکہ اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ ہرگز متذکرہ بالا یونانی اور ہندوستانی عناصر کو اپنے ڈرامے کا جز نہ بناتے۔ وہ محض قصہ و کرداروں کو اہمیت

نہیں دیتے ان کے لوازم پر بھی نگاہ رکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تصادم ظاہری و باطنی کو جس خوبی سے انہوں نے برتا ہے ان کے معاصرین میں سے کسی کو اس کی ہوا بھی نہ ملی۔ اُوپر کسی جگہ پر یہ لکھا گیا ہے کہ ڈرامے میں تصادم ظاہری سے زیادہ تصادم باطنی ایک مشکل فن ہے۔ امتیاز علی تاج نے اکبر کی شخصیت میں دو شخصیتیں چھپا کر اور اسی طرح سلیم کی شخصیت کو دوہرا بنا کر تصادمِ باطنی کو رفتہ رفتہ نہایت چابک دستی سے اُبھارا ہے اور بالآخر یہ باطنی تصادم اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ کر ظاہر ہو جاتا ہے۔ اس وقت سلیم و اکبر کی شخصیتوں میں ٹکراؤ ہوتا ہے۔ تھوڑی دیر کے لئے باپ اکبر پر شہنشاہ اکبر غالب آتا ہے تو تاریخ کا اہم ترین فیصلہ کر دیتا ہے اور انارکلی کو زندہ پتھروں میں چنوانے کا حکم دے دیتا ہے، لیکن جب یہی اکبر سلیم کی حالت پر غور کرتا ہے تو اپنے منصب سے اُتر کر باپ اور صرف باپ رہ جاتا ہے۔ سلیم جو ایک باغی نوجوان ہے، اپنے باپ کے خلاف ہے تو صرف اس لئے کہ وہ شہنشاہیت کے بوجھ تلے دبا دبا سا ہے لیکن سلیم ایک سعادت مند بیٹا بھی ہے جو اپنے باپ کا ادب بھی کرتا ہے اور اس سے محبت بھی۔ باپ بیٹوں کی شخصیتوں میں چپکے ہی چپکے جو لاوا سا پکتا رہتا ہے وہ انارکلی کے المناک انجام پر پھٹ پڑتا ہے اور یہ تصادم ظاہری ڈرامے کو المیہ بناتا ہوا ایک گہرا تاثر قائم کر کے ختم ہو جاتا ہے۔

امتیاز علی تاج کے سامنے بوطیقا (THE POETICS) کے بموجب المیے کا وہ اہم ترین نکتہ بھی ہوگا جسے "کیتھارسس" کہتے ہیں یعنی ایسا المیہ جس سے کوئی اخلاقی سبق حاصل ہوتا ہو۔ اس المناک ڈرامے میں اخلاق کے کئی نکتے ہیں جو اہلِ نظر سے مخفی نہیں کیونکہ انارکلی سیدھی سادی رقاصہ تھی اور اپنے بھولے پن سے دل آرام کی سازش کا شکار ہو گئی۔ اگرچہ سرِ دربار کسی رقاصہ کا اس طرح اظہارِ عشق، خواہ وہ شعر کے پردے ہی میں کیوں نہ ہو، ناقابلِ تلافی جرم ہے جس کی سزا موت ہے تو اکبرِ اعظم کی جلالت اس بات کی جوابدہ ہے کہ اس نے اس اظہارِ عشق کی چھپی ہوئی اس سازش کو

کیوں نہ پہچانا جو دل آرام نے کی تھی اور جو اس سے بھی زیادہ سزا کی مستحق تھی۔ انارکلی کا صرف اتنا قصور ہے کہ اُس نے نشہ آور مشروب کو عام مشروب سمجھ کر پی لیا، اور دل آرام پر اپنی سادہ دلی سے بھروسہ کر لیا۔ ظاہر ہے کہ یہ المیہ ایک طرف تو دل آرام کی سازش کا نتیجہ ہے، دوسری طرف اکبر اعظم کی کوتاہی کا کہ اس نے اس سازش کا پتہ کیوں نہ لگایا اور اصل قصور وار کو اس کے کیفر کردار تک کیوں نہیں پہنچایا۔ چونکہ ایسا نہیں ہوا اور دل آرام اپنی اس سازش میں کامیاب ہو گئی لہٰذا اس میں یہ اخلاقی پہلو پیدا ہو گیا کہ سازش کار نے ایک معصوم شخصیت کی جان بلا وجہ لے لی جس سے اسے کچھ حاصل نہ ہوا۔

اس تمام ڈرامے میں مکالمے برجستہ اور برمحل ہیں اور بڑے نپے تلے الفاظ میں لکھے گئے ہیں۔ ان مکالموں سے کردار کی شخصیت کا مکمل تعین ہو جاتا ہے۔ ان کی نفسیات واضح ہو جاتی ہے اور ان کے تمام جذبات واضح ہو جاتے ہیں۔ یہ مکالمے طویل بھی نہیں ہیں کہ تقریریں بن جائیں جیسا کہ بعض تاریخی ڈراموں میں یہ عیب موجود ہوتا ہے۔

اصل میں کسی ڈرامے کو کامیاب بنانے میں تین وحدتیں (THRE UNITIES) بڑا اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ کشمکش یعنی (SUSPENCE) اس ڈرامے میں موجود تو ہے لیکن چونکہ یہ تاریخی ڈراما ہے لہٰذا یہ عنصر بہ خوبی ابھر کر سامنے نہیں آتا، اگرچہ بعض مقامات پر ڈرامہ نگار نے مواد کو اس خوبی سے گرفت میں لیا ہے کہ اس کی ہیئت میں یہ خوبی پیدا ہو گئی ہے اور ڈراما دیکھنے والے تحیر میں ڈوب جاتے ہیں لیکن یہ تحیر واقعاتی نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ تاریخی مواد میں ڈراما نگار کو اس قسم کی دشواری ہوتی ہے، البتہ اس ڈرامے میں تصادم اور مکالموں نے بڑا اہم رول ادا کیا ہے جس کا اوپر ذکر کیا جا چکا ہے، لہٰذا معلوم ہوا کہ تین وحدتوں کے حساب سے ہی یہ ڈراما ایک مکمل ڈراما ہے۔ بادشاہ حسین ایک جگہ لکھتے ہیں کہ "بغیر تصادم کے ڈرامے کا

وجود مکمل ہی نہیں" نیکال کا بھی یہی خیال ہے۔ وہ تھیوری آف ڈراما (THEORY OF DRAMA) میں لکھتا ہے کہ

"All Drama ultimately arises out of conflict. In tragedy there is ever a clash between forces physical or mental or both."

تصادم (CONFLIET) کشمکش SUSPENCE اور مکالمہ۔

یہ تصادم ہمارے سامنے کئی طرح رونما ہوتا ہے، کبھی کرداروں میں، کبھی دماغوں میں، کبھی نیکی بدی میں، کبھی خیر و شر کی جنگ میں، کبھی رسم و رواج اور انسانی آئیڈیل (IDEAL) میں غرض کہ تصادم ڈرامے کی جان ہوتا ہے۔ یونانی ڈراموں میں یہ تصادم غیبی طاقتوں میں دکھایا جاتا ہے۔ عجب نہیں کہ اُردو مرثیے میں جو ڈرامائی عنصر پائے جاتے ہیں اور اس میں خیر و شر کا جو تصادم موجود ہے، سید امتیاز علی تاج کے مطالعہ میں آئے ہوں اور انہوں نے اسی نقطۂ نظر سے ان مرثیوں کو پڑھا ہو کیونکہ ان کے ایک نامور معاصر ادیب پریم چند نے واقعات کربلا میں خیر و شر کے اسی تصادم کو ملحوظ رکھتے ہوئے اپنا مشہور و معروف ڈراما "کربلا" تخلیق کیا تھا لیکن چونکہ وہ بنیادی طور پر افسانہ نویس تھے لہٰذا وہ اس ڈرامے کو کامیاب نہ بنا سکے۔ ظاہر ہے کہ پریم چند نے بھی اُردو مرثیوں ہی سے یہ بنیادی خیال لیا ہوگا لیکن نہیں کہا جا سکتا کہ سید امتیاز علی تاج مرحوم نے ان روایات کو ملحوظ رکھا تھا کہ نہیں۔

ارسطو نے وحدتوں میں وحدت زماں یعنی (UNITY OF TIME) وحدت مکاں یعنی (UNITY OF PLACE) پر بہت زور دیا ہے۔ ہمارے زمانے سے وحدت عمل یعنی (UNITY OF EFFECT) پر بہت زور دیا جاتا ہے۔ میرے خیال میں یہ تمام وحدتیں (UNITIES) بھی انارکلی میں جمع ہو گئی ہیں۔

آخر میں چلتے چلتے ولیم آرچر (WILLIAM ARCHED) کا قول بھی سن لیجیے۔

"Drama is a representative of will of man in conflict with the mysterious powers of natural forces which limit and be little us, it is one of us thrown living upon the stage there to struggle against fatality, against social law, against fellow mortals, against himself if need be against the ambitious, the interests, the prejudices, the folly, the melovlence of those around him."

انارکلی کے پلاٹ کی بُنت کرداروں کی باہم دگر آویزش اور ان کے نفسیاتی اُتار چڑھاؤ کو ملحوظ رکھا جائے تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ کردار ہم میں سے ہیں یا ہم ان کرداروں کے اندر جذب ہوگئے ہیں اور ہمارے جملہ احساسات ان کرداروں کے حوالے سے اسٹیج پر مجسم ہوکر تمثیلی شکل اختیار کرگئے ہیں۔ ان کی خوبیاں ان کی خرابیاں، ان کی اچھائیاں ان کی برائیاں، ان کی چھوٹی سے چھوٹی بات بھی ہماری ذات کے حوالے سے عمل تجسیم اختیار کرتی ہیں۔ یہی انارکلی کی خوبی ہے اور امتیاز علی تاج کی CRAFTS MAN SHOP جس نے انارکلی کو ایک جیتا جاگتا نفسیاتی ڈرامہ بنا دیا ہے۔

(اس مضمون نے بعض اقتباسات ڈاکٹر شارب ردولوی کی کتاب "مراثیِ انیس کے مرثیوں میں ڈرامائی عناصر" سے بصد شکریہ ماخوذ ہیں۔)

ساحر کی شاعری میں عورت کا تصوّر

بطور تمہید اگر مذکورہ موضوع پر غور کیا جائے تو ساحر کے سوانحی حالات میں ان کی ولادت سے وفات تک کے اہم اور غیر معمولی واقعات کو ملحوظ رکھنا پڑے گا۔ برصغیر کی عورت کو اس کے ماضی اور حال کے حوالے سے دریافت کرنا پڑے گا۔ اُردو شعرو ادب کی روائتی عورت کے بارے میں کچھ معلومات بہم پہنچانا پڑیں گے۔ مسلم معاشرے کی عورت جس صورتِ حال سے دوچار رہی، اس کے بارے میں کچھ مواد اکٹھا کرنا پڑے گا۔ ہندو مسلم مخلوط کلچر کی عورت کس قسم کی جدوجہد کررہی تھی یہ بھی معلوم کرنا پڑے گا۔ جنگِ آزادی میں حصہ لینے والی ماضی کی عورت اور آزادی کی جدوجہد میں شرکت کرنے والی سیاسی تحریکوں کی عورت کے بارے میں بھی تھوڑی بہت معلومات جمع کرنا پڑے گی۔ ان پڑھ عورت اور خواندہ عورت کے بارے میں بھی اور فلمی عورت کے سلسلے میں بھی کچھ نہ کچھ مواد اکٹھا کرنا پڑے گا۔ نیز یہ کہ ساحر لدھیانوی کی نفسیات کا ایک ہلکا سا مطالعہ کرتے ہوئے ان کی سائیکی کا تعین کرنا پڑے گا اور ان کے اس نفسیاتی رویے کے حوالے سے عورت کے بارے میں ان کا جو ایک خاص تصور ہے اُسے نظر انداز نہیں کیا جا سکے گا۔ اُردو شاعری میں رومانوی جمالیاتی رویّہ رکھنے والے شاعروں نے

عورت کو جس طرح پیش کیا ہے۔ وہ بھی سامنے رکھنا پڑے گا۔ ترقی پسند اور مادی جدلیات پر یقین رکھنے والے شاعروں کے تصورات کو بھی کھنگالنا پڑے گا۔ اقبال کی عورت اور اختر شیرانی کی عورت کے ساتھ ساتھ مجاز کی عورت کو سامنے رکھتے ہوئے ساحر کی شاعری کی عورت کے خد و خال زیادہ واضح انداز میں سامنے آسکتے ہیں۔

اصل میں ساحر کی شاعری دوسری جنگ عظیم سے لے کر ان کی وفات تک پھیلی ہوئی ہے۔ اس ذیل میں برصغیر کے تاریخی حالات کو سامنے رکھنا ضروری ہوگا۔ بالخصوص آزادی کی جدوجہد کرنے والی تحریکوں کو اس لیئے ملحوظ رکھنا پڑے گا کہ انہوں نے سیاسی، تاریخی، ثقافتی اور تہذیبی کردار ادا کیا۔ اس حوالے سے اُردو ادب بالخصوص متاثر ہوا۔ ساحر لدھیانوی کا پنجاب سے بھی تعلق ہے اور شمالی ہند اور جنوبی ہند کے بعض وسیع ترخطوں سے بھی ان کا تعلق قائم رہا ہے۔ پنجاب اور شمالی ہند سے تہذیبی اور ثقافتی تعلق ہے۔ جنوبی ہند سے معاشی اور معاشرتی تعلق لیکن ان کی سائیکی میں پنجاب اور شمالی ہند کو خاص دخل ہے۔ چنانچہ یہی وہ حوالہ ہے جس کے تناظر میں ایک انتہائی مضبوط، توانا اور خوبصورت ہیولا عورت کا بنتا ہے جس کے سائے ان کی شاعری پر تمام عمر چھائے رہے۔

یوں تو برصغیر کی عورت نہایت توانا، تندرست اور روائتی لحاظ سے حسین اور خوبصورت ہے اور فنونِ لطیفہ کے حوالے سے اس جنتِ ارضی کی وہ حور ہے جو الورا اجنتا سے لے کر عبدالرحمان چغتائی تک کے موقلم میں جھلکتی ہے اگر مادی نظامِ حیات کے حوالے سے غور کیجیئے تو یہ عورت بحیثیت ماں، بحیثیت بہن، بحیثیت بیوی، بحیثیت محبوبہ، بحیثیت عاشق، بحیثیت بیٹی اپنا وقیع کردار رکھتی ہے۔ جو مصوری، سنگ تراشی شعر و ادب، قصے کہانیوں اور گیتوں میں آج تک چھائی ہوئی ہے۔ یہ گوشت پوست کا صرف مجسمہ نہیں احساسات و جذبات کا آئینہ بھی ہے۔ ماضی کی کسی داستان اور

کسی مثنوی اور قصے میں اس کا کردار مردوں کے مقابلے میں کسی اعتبار سے کم نہیں ہے۔ اُردو شعر و ادب کی عورت اچھے اور بُرے دونوں کرداروں میں جھلکتی ہے مکر و فریب، دغا اور فریب میں بھی وہ یکتا ہے تریا چلتر ضرب المثل ہے۔ ایثار اور دفا قربانی اور جاں سپاری میں اپنا ثانی نہیں رکھتی۔ داستانوں، مثنویوں کے علاوہ اُردو مرثیے میں اپنے حفظ مراتب کے لحاظ سے جو عورت آئی ہے وہ مسلم ثقافت کی مثالی تصویر ہے۔ غرض کہ اُردو شعر و ادب کی روائتی عورت کا تسلط عرصۂ دراز تک قائم رہا۔ ہمارے شعراء اور نثر نگاروں کی سائیکی میں یہی روایتی عورت جھلکتی رہی۔ ہندو ثقافت اور صنمیاتی ہندو کلچر کی عورت بھی افراط و تفریط کی مثالیں پیش کرتی ہے۔ ہندو کلچر میں عورت کا وہ روپ نہایت پرکشش اور پسندیدہ ہے جس میں وہ اپنے مرد محبوب کو دیوتا بنا کر پرستش کرتی ہے جس کی برہا کے وہ گیت گاتی ہے، جس کے بھجن گانے میں دنیا و مافیہا کو بھلا دیتی ہے اور جس کے جوگ میں وہ دین و دنیا تیاگ دیتی ہے۔ مسلم معاشرے کی عورت پدری نظام حیات کے حوالے سے اپنے حفظ مراتب کے سیاق و سباق میں ایک مضبوط اور مستحکم کردار رکھتی ہے۔ جو شہسوار بھی ہے، تلوار اور بندوق چلانے میں یکتا بھی، نازک اندام بھی، حسن و جمال میں پری تمثال بھی، ناز و انداز میں منفرد اور عشوے اور غمزے میں بے مثال جو کبھی لیلیٰ ہے، کبھی عذرا اور کبھی شیریں۔ اس کے رُخ زیبا کے لاکھوں پروانے ہیں اور کروڑوں اس کے دیوانے ہیں جو کبھی ناقے پر نظر آتی ہے، کبھی غرفے میں اور کبھی پس چلمن، جو خلوت و جلوت میں سراپا رعنائی اور ہمہ تن برنائی ہے۔ دانش و بینش میں از سرتاپا دانائی ہے اور اندوہ غم میں عمل کیمیائی ہے لیکن داستانوں، قصوں اور مثنویوں سے نکل کر جب یہی عورت ہندو مسلم مخلوط کلچر میں قدم رکھتی ہے تو گنگا جمنی کلچر وجود میں آتا ہے یہ گنگا جمنی کلچر وہی ہے جس میں انیس جیسے ثقہ شاعر نے یوں کہا تھا کہ

یا ربِ رسولِ پاکؐ کی کھیتی ہری رہے
صندل سے مانگ، بچوں سے گودی بھری رہے

مخلوط کلچر کی یہ عورت صرف چند داستانوں اور کہانیوں تک اپنا جلوہ دکھا سکی اور پھر شعلۂ مستعجل کے مانند آئی اور غائب ہو گئی یا یوں سمجھئے کہ آزادی کی جدوجہد میں لکشمی بائی جھانسی کی رانی اگر اپنی جھلک دکھاتی ہے تو لکھنؤ میں حضرت محل اپنی جلوہ آرائی کرتی ہے اور پھر کانگریس اور مسلم لیگ کی تحریکوں میں یہ عورتیں نقاب اُتار کر اور گھونگھٹ اُلٹ کر آزادی کا پرچم بناتی نظر آتی ہیں بقول مجازؔ

تیرے ماتھے پہ یہ آنچل بہت ہی خوب ہے لیکن
تو اس آنچل کا ایک پرچم بنا لیتی تو اچھا تھا

یہ وہ عورت ہے جو مجاز اور ساحر کے تخلیقِ شعر میں آنے سے پہلے اقبالؔ کے تقدس میں اور اختر شیرانی کے رومان میں اپنی جھلک دکھا چکی تھی مگر پوری طرح پردہ نہیں اُٹھایا تھا۔ اقبالؔ اور اختر شیرانی کی عورت کا پیڈسٹل بلند ہے سوائے اس کے کہ اختر شیرانی کی عورت اقبالؔ کے پیڈسٹل سے ذرا سا نیچے آجاتی ہے اور اختر شیرانی کے رومانوی جذبات اور احساسات کے دھندلکوں میں جب ظاہر ہوتی ہے تو اس کا ماورائی حُسن دلکش نظر آتا ہے اقبال کے تصورِ حسن میں عورت اپنے کردار کے حوالے سے آتی ہے اور اپنے عمل کی بلندی سے اپنا مقام بناتی ہے۔ یہ عورت تاریخ ساز ہے لیکن اس کا مقام مثالی ہے جبکہ اختر شیرانی کی عورت گوشت اور پوست کی جیتی جاگتی عورت ہے۔ اس میں دلکشی اور رعنائی ہے لیکن اسے اختر شیرانی کے مخصوص شاعرانہ زاویے سے دیکھنا پڑتا ہے۔ مجازؔ اور ساحرؔ کی عورت مخلوط معاشرے کی عام عورت ہے جو مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں بے پردہ بھی نظر آتی ہے۔ کھوے سے کھوا چھلتے ہوئے مجمع میں نعرے لگاتی اور آزادی کا پرچم بلند کرتی نظر آتی ہے، جو اسٹیج پر غزل سرائی بھی کرتی ہے۔ پردۂ سیمیں پر رقص کرتی اور اداکاری کے جوہر دکھاتی

بھی نظر آتی ہے، جس کے خدوخال بھی واضح ہیں، جس کا عمل بھی موکے شانہ بشانہ نظر آتا ہے، جو ٹیگور کے شانتی نکیتن سے لے کر بمبئی کے اسکرین پر اپنی جلوہ سامانیاں بکھیرتی نظر آتی ہے۔ ساحرؔ نے اسی عورت کو اپنے شعروادب میں بھی دریافت کیا اور اپنے فلمی گیتوں میں بھی پیش کیا۔ یہ عورت دانش و بینش میں بھی اہم مقام رکھتی ہے۔ تخلیق شعر میں بھی پیچھے نہیں۔ یہ امورِ خانہ داری بھی انجام دیتی ہے۔ یہ ورکنگ ویمن کی حیثیت میں بھی دفتروں میں کام کرتی نظر آتی ہے کھیتوں کھلیانوں میں بھی نظر آتی ہے، اور طوائف کی حیثیت سے کوٹھوں پر جسم بیچتی یا طائفے میں ادائیں بیچتی نظر آتی ہے۔ یہ ایک عام عورت ہے جو سخت جدوجہد کر رہی ہے یہ عورت WOMEN LIB کے حوالے سے احتجاج اور مزاحمت میں مصروف نظر آرہی ہے اور زندگی کے ہر میدان میں مردوں کے بنائے ہوئے معاشرے کی ناہمواری سے مقابلہ کر رہی ہے جس عورت کو اسلام نے کنیزوں اور غلاموں کے اس نرغے سے نکالا تھا جہاں اس کا جانوروں کی طرح سودا کیا جاتا تھا، بھیڑوں اور بکریوں کی سطح پر رکھا جاتا تھا۔ وہ عورت ابھی تک پہلی اور دوسری دنیا میں بالعموم اور تیسری دنیا میں بالخصوص جدوجہد کرتی نظر آرہی ہے اور اس مزاحمت میں اس کا ایک ایک مُوبدن زخموں سے چور ہے اور اس کی کراہوں سے زمین و آسمان کی فضا معمور ہے۔

ساحرؔ نے اسی عورت کو پیش بھی کیا ہے اس عورت کو قریب سے دیکھا بھی ہے' یہی ساحرؔ کی محبوبہ بھی ہے اور ساحرؔ بھی اسی کے محبوب ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ ساحرؔ نے اپنی محبوبہ کو کم پیش کیا ہے بلکہ ساحرؔ اپنی محبوبہ کو جیسے نظر آتے ہیں اس روپ میں اور اسی پیڈسٹل سے ساحرؔ نے عورت کو دیکھا ہے۔ ممکن ہے یہ بات درست ہو اگر یہ بات تھوڑی سی بھی درست ہے تو نفسیاتی لحاظ سے ساحرؔ کی سائیکی کا مطالعہ دلچسپ ہوگا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ساحرؔ کے خاندانی اور عمرانی عوامل سوانح بن گئے ہوں

اس عورت کے حصول میں جوان کی محبوبہ تھی یا دوسرے لفظوں میں وہ اس کے محبوب تھے لیکن اگر ان نفسیاتی گتھیوں سے رجوع نہ بھی کیا جائے تو بھی ساحر نے عورت کو ایک فرد بشر کی حیثیت میں دیکھا ہے۔ یہ فرد بشریت کی تکمیل میں اگر نصف بہتر ہے تو بیوی یا شوہر اور اگر نفسیاتی سطح پر تسکین و تمانیت کا سبب ہے تو دوست یا محبوبہ دونوں صورتوں میں ساحر کی عورت حساس بھی ہے، باشعور بھی اور علم و آگہی سے معمور بھی؛ جو تمام انسانی رشتوں کو سمجھتی ہے جو معاشرتی موانع کو بھی جانتی ہے۔ جو سماج کی روایتی پابندیوں سے دوچار بھی ہے اور ساحر سے نہ صرف ہمدردی رکھتی ہے بلکہ اس کی دوست غمگسار اور اس کی رفیق کار بھی ہے۔ جو اس کے شانہ بشانہ چلتے ہوئے جد و جہد کرتے ہوئے مزاحمت اور احتجاج کرتے ہوئے تمام زندگی گزارنے کا عزم رکھتی ہے لیکن اس کی مجبوریوں، معذوریوں کو سمجھتی بھی ہے اور اسے کسی طرح بھی موردِ الزام نہیں سمجھتی۔

اُردو کے روایتی شاعروں کے مقابلے میں ساحر ایک مختلف قسم کے شاعر تھے۔ اس کی ایک وجہ تو حالات کا تقاضا اور زمانے کا تغیر ہے جو دوسرے لفظوں میں عصری آگہی ہے اور دوسری بڑی وجہ یہ ہے کہ وہ ترقی پسند شاعر بھی تھے اور ترقی پسندی کے شعور سے سرشار بھی، انسانی معاشرے کی فلاح و بہبود اور انسانی بقاء کے قائل تھے۔ انسانیت کی اعلیٰ قدروں پر یقین رکھتے تھے۔ مردوں کے معاشرے میں رہتے ہوئے بھی عورت اور مرد کی مساوات کے قائل تھے اور یہ چاہتے تھے کہ ایک فردِ بشر کی حیثیت سے عورت کو وہ مقام دیا جائے جس کی وہ مستحق ہے اور یہ مقام بطورِ بخشش اس کو عطا نہ کیا جائے بلکہ بہ زورِ بازو وہ اسے خود حاصل کرے کیونکہ یہ اس کا حق ہے اور حقدار کو حق — بہر حال ملنا چاہیئے۔ ان کی شاعری سے ایسے نمونے پیش کئے جا سکتے ہیں جن میں عورت کی مظلومی اپنی انتہا کو پہنچی ہوئی ہے لیکن وہ ان محرومیوں کے

وکیل نہیں ہیں بلکہ مصوّر ہیں کیونکہ وہ سمجھتے ہیں کہ عورت کی محرومی کا اگر مرد وکیل ہوگا تو عورت ہمیشہ وکیل کی محتاج رہے گی اور اپنی زبان سے اپنا حق مانگ نہ سکے گی۔ بقدرِ ضرورت وہ اپنے حق کی بہترین نگہداشت کر سکتی ہے۔ اپنے حقوق کے احاطے کا تعین بھی کر سکتی ہے اور تحفظ بھی، بلاشبہ وہ اس آزادی کے حفظِ مراتب کو بھی سمجھتے تھے اور آزادی اور آوارگی کے فاصلے کا بھی ان کو احساس تھا۔ بعض مجہول اور برخود غلط لوگوں نے عورت کی وکالت کے الزام میں آزادی سے زیادہ اس کی آوارگی کا پرچار کیا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جو یورپ، امریکہ کی عورت اور سوشلسٹ معاشرے کی عورت کے مابین ایک حدِ فاصل قائم کرتا ہے۔ یورپ اور امریکہ کی نام نہاد حریت پسند عورت اتنا آگے بڑھ گئی ہے کہ آوارگی کو بھی اپنا حق سمجھتی ہے اور آوارگی ہی کے پرچار کو آزادی سمجھتی ہے۔ ساحر تمام جبلتوں کی تہذیب کی شائستگی کے بھی قائل ہیں جنہیں انسانیت کے دائرے میں رکھنا ضروری ہے لیکن اس پر مردوں کا قدغن نہیں ہونا چاہیئے، حفظِ مراتب کا تعین بھی عورت ہی کرے۔

اپنی نظموں اور غزلوں کے دائرے سے نکل کر فلمی گیتوں میں ساحر نے عورت کا جو تصور پیش کیا ہے وہ انتہائی صحت مند ہے یا صحت مند فکر پر مبنی ہے۔ ساحر کی نظم "ایک ملاقات" کئی اعتبار سے پُرکشش اور وقیع ہے جس میں محبوبہ سے بین السطور کچھ باتیں کی گئی ہیں۔ جس میں اس کی مجبوری و معذوری بھی ہے اور دل کی اُمنگ بھی اس کے رازِ محبت کو چھلکا رہی ہے۔ اس کے مسکرانے میں جو موانع ہیں اسے شاعر خوب محسوس کرتا ہے۔ اس کا آنا اور جانا اور ایک زیرِ لب زخمی مسکراہٹ اس ملاقات کی کل یہی متاع اور دولت ٹھہرتی ہے لیکن شاعر نے اس زخمی مسکراہٹ کے پیچھے جس کرب اور دکھ کو دریافت کیا ہے اس میں اس کے لئے نویدِ حیات بھی ہے اور نویدِ غم بھی کیونکہ اس کا (محبوبہ کا) ظاہری سکون اس کے باطن کے چھپے ہوئے طوفان کا پتہ دے رہا ہے ملاقات کے یہ لمحات آئے اور گزر گئے۔ شاعر کے اندر ہزار ہا خیالات کے طوفان برپا کر گئے۔ اس صورتِ حال

کو وہی شاعر پیش کر سکتا ہے جو اس سے پیچ پچ دوچار ہوا ہو اور جس نے قرب کو قریب سے دیکھا ہو۔

ساحر نے محبوب یا محبوبہ کے لئے صیغہ تذکیر کو ترک کر کے بے تکلفی سے تانیث استعمال کیا۔ یہ ابتدار نئی نہیں تھی کیونکہ اس سے پہلے بھی بعض شاعروں نے اسے استعمال کر لیا تھا لیکن ساحر کے صادقین میں صیغہ تانیث استعمال کرنے والے جو جھجک محسوس کرتے تھے وہ ساحر کے ہاں مطلقاً نظر نہیں آتی۔ ان کی ایک چھوٹی بحر کی نظم "ہم عصر" ایک عجیب و غریب صورتِ حال کی ترجمان ہے جو صرف پڑھنے اور حظ اُٹھانے سے تعلق رکھتی ہے اور اس پر تبصرہ بے سود ہے۔ نظم مختصر ہے اس لئے پوری نقل کی جا رہی ہے۔

تو بھی کچھ پریشاں ہے
تو بھی کچھ سوچتی ہو گی
تیرے نام کی شہرت، تیرے کام کیا آئی

میں بھی کچھ پشیماں ہوں
میں بھی غور کرتا ہوں
میرے کام کی عظمت، میرے کام کیا آئی

تیرے خواب بھی سونے
میرے خواب بھی سونے
تیری میری شہرت سے
تیرے میرے غم دونے

تو بھی اک سلگتا بن
میں بھی اک سلگتا بن
تیری قبر تیرا فن
میری قبر میرا فن
اب تجھے میں کیا دوں گا
اب مجھے تو کیا دے گی
تیری میری غفلت کو
زندگی سزا دے گی

تو بھی کچھ پریشاں ہے
تو بھی سوچتی ہو گی
تیرے نام کی شہرت، تیرے کام کیا آئی

میں بھی کچھ پشیماں ہوں
میں بھی غور کرتا ہوں
میرے کام کی عظمت، میرے کام کیا آئی

"پرچھائیاں" جو ساحر کی ایک طویل نظم ہے۔ اس میں جو رومانوی انداز میں محبوب سے ملاقاتوں کے چند یادگار لمحات کو دہرایا گیا ہے اور جس طریق پر کچھ معصوم جذبات و احساسات کو پیش کیا گیا ہے وہ ہر لحاظ سے اہم ہیں لیکن اس نظم میں ساحر نے اپنے IDEAL کو بھی پیش کیا ہے۔ علی سردار جعفری نے جو اس پر مفصل رائے دی ہے اس کے بعد کسی تبصرے کی

گنجائش نہیں لیکن صرف اتنا عرض کرنا ہے کہ ان پرچھائیوں میں کہیں کہیں جس عورت کا تصور ملتا ہے۔ خواہ تشبیہہ کی شکل میں یا تمثیل کی صورت میں وہ ساحر کے اس تصور کا ایک حصّہ ہے جس میں عورت کے پیکر اور اس کے وجود کی تمام ترکیفیات موجود ہیں۔ وہ تمام حقائق جن کی طرف سردار جعفری نے اشارہ کیا ہے ان سے قطع نظر کر لیجئے تو ساحر کے احساسِ جمال کے سلسلے میں یہ نظم نہایت اہم ثابت ہو سکتی ہے۔ اسی طرح ان کے مجموعے "تلخیاں" میں بعض غزلیں اور نظمیں نہایت اہم ہیں۔ ان کی نظم "شکست" میں خوردگی کے باوجود جس حسین تصور کو پیش کیا گیا ہے اس میں تمانیت اور سکون بھی ہے اور احساسِ جمال کی توانائی بھی۔ اس ذیل میں ان کی نظم "کسی کو اُداس دیکھ کر" بھی رکھی جا سکتی ہے۔ ان کی نظم "میرے گیت" ان کے رومانوی اور انقلابی احساسات کی ترجمان ہے۔ "سوچتا ہوں" بھی ان کے مخصوص لب و لہجے اور تصورِ حسن و عشق کی ترجمان ہے۔

اصل میں ساحر نے احساس، جذبے اور فکر کے تانے بانے باہم دگر ملا دئیے ہیں اور انہی تانوں بانوں کی مدد سے ان کا شاعرانہ تخیل بھی بنتا ہے اور ان کا احساس جمال بھی سامنے آتا ہے۔ اس احساس جمال میں عورت کا مادی جسم ایک نئی معنوی جہت لے کر سامنے آتا ہے۔ جس کی لطافت اور دلکشی اُردو شاعری میں نایاب نہیں تو کمیاب ضرور ہے۔ ساحر تشبیہہ، استعارے، تمثیل اور تلمیح سے کام لیتے ہیں تو پیکر تراشی کے تمام لوازم ان کی غزلوں، گیتوں اور نظموں میں ابھرتے ہیں اور ان کے خدوخال سے اُردو شاعری کے حسن میں اضافہ ہوتا ہے۔ بلاشبہ ساحر کی بعض نظموں اور غزلوں میں تکرار مضامین کا احساس ہوتا ہے لیکن اس سے تکدر اس لئے نہیں ہوتا کہ وہ ہر مضمون کو نت نئے انداز سے پیش کرنے کا سلیقہ جانتے ہیں۔ "تاج محل" تو اُن کی ایک ایسی نظم ہے جو اپنے لب و لہجے کی تلخی اور تیکھے انداز کے سبب اُردو شاعری میں ایک اہم مقام رکھتی ہے۔ اسے مزاحمتی اور احتجاجی ادب میں بھی ایک مقام حاصل ہے اور اس کی اشتراکی سوچ

اُردو شاعری کے جدید لب و لہجے میں اپنا مخصوص آہنگ رکھتی ہے۔ یہاں بھی محبوب کا وہ مخصوص تصور موجود ہے جو ساحر کی منفرد فکر کا حصّہ ہے۔ "خوبصورت موڑ" نامی ان کی نظم تو فلمی دنیا میں مقبول ہوئی اور ادبی ماحول میں بھی ایک خوشگوار تاثر چھوڑ گئی جس میں محبوب کو اپنے ماضی کے حوالے سے ایک نئی نہج پر دریافت کیا گیا ہے اور اس صورتِ حال میں دونوں ایک دوسرے کے لئے بظاہر اجنبی ہیں۔ یہی اجنبیت ایک ایسا معاشرتی المیہ ہے جس کی کسک اور ٹیس قاری اس نظم کو پڑھ کر شدت سے محسوس کرتا ہے۔

فلم ہمارے شوبزنس کا ایک ایسا گلیمر ہے جس کے حوالے سے شاعروں کے دل کی دھڑکن زیادہ وسیع پیمانے پر عوام تک پہنچ جاتی ہے لیکن یہ مقبولیت دائمی نہیں ہوتی ہے۔ اس میں اُتار چڑھاؤ آتے رہتے ہیں۔ جس طرح فارسی میں یہ ضرب المثل مشہور ہے کہ "اتما شحنہ مردک نام" اسی طرح فلموں کے زوال کا شکار، شاعر مردود اور مقہور خلائق ٹھہرتا ہے۔ لیکن ساحر شوبزنس پر تمام زندگی چھائے رہے اور ان کی مقبولیت میں ذرا بھی کمی نہیں ہوئی۔ لبسا اوقات یہ بھی دیکھنے میں آیا ہے کہ فلمی شاعر ادب میں اپنا مقام نہیں بنا پاتا۔ ساحر نے فلم، ادب اور عوام ہر جگہ اپنا مقام بنایا اور ہر جگہ اپنی شاعری میں اسی عورت کو پروجیکٹ کیا جسے انہوں نے قریب سے دیکھا تھا۔ یہ نہیں ہوا کہ ان کے شوبزنس کی عورت اور ہو ادب کی اور، اور عوامی شاعری کی کچھ اور ہو اسی یکسانیت میں ان کی مقبولیت کا راز مضمر ہے۔ یہ درست ہے کہ عورت کے تصور کے علاوہ بھی بعض دوسرے معاشرتی مسائل ساحر نے اپنی شاعری میں پیش کئے لیکن سچ پوچھیئے تو ان میں سے بعض مسائل پر ساحر کی گرفت بہت زیادہ مضبوط نہیں ہے۔ بعض کا فلسفیانہ اور معروضی تجزیہ وہ کما حقہٗ نہیں کر سکے۔ ان کی شاعری کا وہی حصّہ زیادہ توانا اور مستحکم ہے، جس میں عورت کو پیش کرنے میں انہوں نے فنی مہارت دکھائی ہے۔

ساحر کے اکثر مجموعۂ ہائے کلام میں نظموں اور غزلوں کی تکرار ملتی ہے۔ اس کی وجہ

غالباً یہ ہے کہ مختلف اداروں نے تجارتی مفاد کو ملحوظ رکھ کر ان کی معروف نظمیں، غزلیں اور گیت دوہرائے ہیں یہ بھی درست ہے کہ ساحر کی غزلوں میں نہ روایتی غزل کا بانکپن ہے اور نہ جدید غزل کا آہنگ جس کے لئے فراق اور فیض مشہور ہوئے۔ ان کی غزلوں میں بھی ان کی نظموں کا رنگ جھلکتا ہے۔ ساحر کی نظم گوئی ان کی شاعری کی اصل متاع ہے اور ان کی نظم گوئی کا آرٹ ان کے گیتوں میں بھی در آیا ہے۔ اصل میں ساحر ایک ایسے مصوّر ہیں جو ایک وسیع کینوس پر تصویر بنا سکتا ہے جس میں کہانی یا قصے کی تھیم اور نکتۂ عروج موجود ہوتے ہیں۔ یہ بھی درست ہے کہ ان کی بعض نظمیں فلمی گلیمر کی بھینٹ چڑھ گئی ہیں یعنی فلمی تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے ادبی تقاضوں کو نظر انداز کیا گیا یا انہیں ع را ترک کیا گیا۔ ان کی نظم "کبھی کبھی" ان کے مخصوص شعری تصورات کی مکمل نمائندگی کرتی ہے اور راقم الحروف نے جو مؤقف شروع سے اختیار کیا ہے اس کی تائید میں اس نظم کا حرف حرف گواہی دے رہا ہے۔ "اسی دوراہے پر" بھی ایک ایسی ہی نظم ہے۔ ان کی نظم "جاگیر" بھی اسی ذیل میں آتی ہے۔ "فن کار" مزاحمتی ادب میں اہم مقام رکھتی ہے۔ ان کی نظم "فرار" بھی اور اس کے بعض بند اسی خیال کی تائید میں پیش کیے جا سکتے ہیں۔ "ایک تصویر رنگ" اور "ہراس" کے چند بند بھی اسی مؤقف کی تائید کر رہے ہیں۔ یہاں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ شاعر کی خودنگری، خود پسندی لبسا اوقات نرگسیت کی حدوں کو چھونے لگتی ہے وہ خود کو مرکزِ کائنات تصور کرتا ہے اور کائنات میں بکھرے ہوئے تمام حسن اور خوبصورتی کو اپنی جاگیر تصور کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مذکورہ بالا تمام نظموں کے حوالوں میں عورت کے حسن کی رعنائی اور خوبصورتی اسی سوچ اور فکر کا نتیجہ ہے۔ "نورجہاں کے مزار پر" ایک ایسی نظم ہے جس میں مغلوں کے روائتی جاگیردارانہ نظام کی دھجیاں بکھیری گئی ہیں اور حسن کی اس قدر کو ابھارا گیا ہے جو آزادی میں پنپتی ہے اور جاگیردارانہ نظام کے بوجھ تلے سسکتی ہے۔

ان کی نظم "مادام" ایک ایسی نظم ہے جس میں نام نہاد مہذب معاشرے کی SNOBBERY کی پرتیں اٹھا اٹھا کر ساحر نے کئی حقیقتوں کو آشکار کیا ہے اور یہ بتایا کہ مفلسی، حسن و رعنائی کی تہذیب سے نا آشنا ہے۔ یہ طنزیہ نظم انسانی معاشرے کے ان افراد کو جو ڈمی کلاس ہیں اونچے پیڈسٹل پر بٹھاتی ہے۔ "مضمحل خواب" ساحر کی ان نظموں میں شامل ہے جو راقم الحروف کے اس مؤقف کی تائید میں ہیں جن کا تعلق رومان اور ساحر کے احساسِ جمال سے ہے اور ساحر کی شاعری کی جان ہے۔

نسیم امروہوی اور پیروی انیسؔ

نسیم امروہوی کے جدِ امجد حضرت شمیم امروہوی مرزا دبیرؔ کی پیروی کرتے رہے، نسیمؔ نے میر انیسؔ کی تقلید کی کوشش کی اوّلاً تو دبیرؔ اور انیسؔ کے زمانے میں فنی تفریق سمجھ میں آتی ہے۔ اب جبکہ پلوں کے نیچے سے کافی پانی بہہ چکا اور بُعد زمانی و مکانی کے ہزارہا ہفتخواں طے ہو چکے، فنی تقلید کا مسئلہ کسی قدر اُلجھن پیدا کرتا ہے بالخصوص ادب کے ان قارئین کے لئے جو ادب کو اصناف میں بانٹ کر پڑھنے کے عادی نہیں بلکہ ادب سے کسی مجموعی تاثر کو قبول کرتے ہیں ثانیاً مرثیے کی صنف کو فنی لحاظ سے درخورِ اعتنا سمجھنے والے نقادوں کی تعداد اب بھی کم ہے ثالثاً صنفِ مرثیہ کی تاریخ قدامت اور اس کے فنی ارتقاء پر عام قارئین کی نہ صرف یہ کہ نظر نہیں ہے بلکہ انہیں دلچسپی بھی نہیں ہے۔ رابعاً نسیم امروہوی ثقاتِ لکھنؤ کے اُس طبقے میں سترہ سال تک اُٹھتے بیٹھتے رہے جو لسانی، مابعد الطبعیاتی اور ثقافتی لحاظ سے اہم اور وقیع ہوتے ہوئے بھی نئے ادبی رجحانات سے بیزار تھا اور نئے لسانی تجربوں کے خلاف تھا۔ خامساً ۱۹۳۰ سے ۱۹۴۷ء تک لکھنؤ میں حضرت نسیم امروہوی کا قیام رہا اور یہی زمانہ لکھنؤ کے ادبی محاذ پر انتہائی ہنگامہ پرور طوفان خیز اور تمام اصناف میں انقلابی رجحانات و میلانات کے پنپنے کا ہے، اس زمانے میں لکھنؤ ادبی محاذ پہ دو واضح گروہوں میں منقسم نظر آتا ہے، ایک قدیم گروہ دوسرے جدید، حضرت نسیمؔ کا تعلق اوّل الذکر گروہ سے ہے جو تمام اصناف کو بشمول مرثیہ روایتی نہج پر قائم رکھنا چاہتا تھا، جدید

گروہ میں جوش و خروش تو نوجوانوں کی وجہ سے تھا لیکن اس گروہ میں فکر اور نظریے کی افادیت کے ماننے والوں کی تعداد بھی کم نہ تھی جن کے پاس نظریے کی طاقت استدلال کی قوت تاریخی معاشرتی محرکات اور جدلیاتی مادی عوامل کے بیّن براہین کے بل پر جوبات قائم ہوتی تھی۔ اس میں جذب و کشش زیادہ تھی۔ اس تبدیلی کو جب آلِ رضا نے اپنے جدید مرثیے میں پیش کیا تو خاندان انیسؔ کے روایتی باقیات الصالحات میں حضرت قدیم لکھنوی نے اسے مرثیہ تسلیم کرنے کے بجائے واسوخت قرار دیا۔ کہنے کا حاصل یہ ہے کہ قدیم گروہ کے شعراء جدید گروہ کو شک و شبہ کی نظر سے دیکھتے تھے اور یہ سمجھتے تھے کہ متقدمین کے روایتی منہاج کے باب میں ذرا بھی منفی انداز کی سوچ بدعت سوء ادب اور انتہا درجے کی لغویت اور جہالت ہے دوسری طرف جدید گروہ میں بھی کچھ منہ زور بے لگام بلکہ بسا اوقات کم سواد جوشیلے نقادوں نے کلاسیکی ادب کی افادیت سے یکسر انکار کرکے قدیم روایتی گروہ کو اور زیادہ بدگمان کر دیا۔ چنانچہ بجائے سمجھوتے اور مصالحت کے دونوں گروہوں کے مابین مناقشے مناظرے اور تنازعے کی صورت پیدا ہو گئی، قدیم گروہ کے ہاتھ جدید گروہ کی دُکھتی رگ یہ تھی کہ انہیں صحیح زبان پر دسترس نہیں، علم عروض پر قدرت نہیں، زبان کے حسن میں صنائع و بدائع ناگزیر ہیں، اُن سے یہ واقف نہیں وغیرہ وغیرہ جبکہ جدید گروہ کے نزدیک مادی جدلیات کے فلسفے کے حوالے سے معاشرتی تبدیلیوں کے سبب اجتماعی زندگی میں حرکت اور تحریک ادب اور اس کے ارتقاء کی علامت ہے اور ٹھہراؤ جمود اور موت کی علامت ہے، ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی کے نعرے اور چرچے اسی زمانے میں سب سے زیادہ سنائی دئیے، لکھنؤ سے نیا ادب طلوع ہوا، انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد پڑی، اس تناظر میں آلِ رضا اور جوشؔ کو ہاتھوں ہاتھ لیا گیا۔ علامہ اقبال کی شاعری کا فلسفیانہ اور فکری حصہ دونوں گروہوں میں ردّ و قبول کے مباحث سے گزرتا رہا لیکن علامہ موصوف کی قوت نظم گوئی ذخیرۂ الفاظ فلسفۂ فکر کے کم و بیش دونوں

گروہ معترف اور معرف رہے

مسئلہ یہ ہے کہ نسیم امروہوی ان سماجی تبدیلیوں کے باوجود تقلید انیس کا دعویٰ کیوں اور کن فنی دوائر میں رہ کر کر رہے تھے۔ بغور دیکھئے تو نسیم کے عمرانی اقدار میں انتہائی مماثلت ہے گھروں کا تقدّ علمی اور دینی ماحول، دینی مدرسوں میں ابتدائی اور انتہائی تعلیم، مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی کو منجملہ ارکانِ عبادت سمجھنا، مرثیہ گوئی کے پہلو بہ پہلو غزل گوئی سے شغف شعری لسانیات میں معرب اور مفرس دبستان سے قلبی لگاؤ روحانی تعلق وراثتی ربط مزاجاً و مذاقاً ہم آہنگی ثقاتِ لکھنؤ کے محاورے روزمرّہ صنائع لفظی و معنوی کو اوڑھنا بچھونا بنانا بلکہ اس پر جان چھڑکنا اصلاحاتِ ناسخ اور متروکاتِ ناسخ پر تکیہ کرنا دونوں بزرگوں یعنی دبیر اور نسیم کا شیوہ تھا۔ دونوں کا علم کتابی زیادہ تھا، مطالعہ اور حاصل مطالعہ مشاہدے پر غالب ہے، پھر بھی نسیم کا دعویٰ ہے کہ انہوں نے فن مرثیہ گوئی میں انیس کی پیروی کی ہے لہٰذا ادب کے ایک طالب علم کا اور مجھ جیسے مبتدی کا یہ فرض ہے کہ ان حقائق محققہ کے باوجود اس بات کا پتہ لگایا جائے کہ پیروی کن معنیٰ میں اور اسالیب کے کون کون سے پیرایہ ہائے اظہار میں کی گئی ہے یا یہ محض دعویٰ ہی دعویٰ ہے کہ فن کی جڑوں میں تو دبیر بیٹھے ہوئے ہوں اور زبان پر انیس انیس کا کلمہ ہو یعنی لاشعور میں دبیر کا دبستان موجزن ہو اور شعوری کوشش انیس کے فن کو اپنانے کی ہو، اس فرق کا پتہ چلانے کے لئے فی الحال ہمیں چند دوائر کے مناہج کا مختصراً ذکر کرنا ہے اور اس معروضی تجزیے کے نتائج کے استنباط میں قارئین کو بھی شریک کرنا ہے۔

دبیر کا دبستان ناسخ سے گہرا تعلق ہے اور ان کی قوتِ متخیلہ کو بھی مہمیز الفاظ ہی سے ہوتی ہے۔ خیالات کا مآخذ بھی اسلامی مابعدالطبیعات میں موجود ہے۔ انیس کو پانچ پشتوں سے صرف مداحی اہلبیت کا ورثہ منتقل نہیں ہوا تھا بلکہ زبان و بیان پیرایۂ اظہار اپنے گھر کا روزمرّہ خاندان کی مخدرات کا محاورہ جس میں اودھی زبان کا لہجہ اور ہندی

کے میٹھے سُریلے الفاظ موجود ہیں بھی ارثاً منتقل ہوا تھا۔ نیز یہ کہ انیس کی متخیلہ میں جزئیات نگاری کو خاص دخل ہے اور اس ضمن میں ان کا رومانوی مزاج جذبے اور تخیل کی مدد سے حواسِ خمسہ کے دوائر میں سفر کرتا ہے اور اسی مقام سے تشبیہات استعارے علامات اور تمثالوں کا ذخیرہ اس کے ہاتھ آتا ہے۔ دبیر کے پاس یہ سرمایہ نہیں ہے اور نہ ان کے رومانوی مزاج میں جذبے اور تخیل کو ایسی کھلی چھوٹ ملتی ہے کہ وہ مشاہدے پر اپنی اساس قائم کرتے حتیٰ کہ تشبیہات استعارے تمثالیں اور علامات بھی کتابی ہیں مُعرّب و مفرس ہیں اور مابعدالطبیعاتی ہیں، یہی وجہ ہے کہ انیس اور ان کا محاورہ عوام النّاس سے قریب ہے دبیر کی شعری لسانیات کی علماء اور ثقات کے خاص الخاص طبقے تک رسائی ہے۔ انیس مرثیے کے چہرے میں اسی جزئیات سے کام لیتے ہیں تو ان کی زبان کا وہ دبستان سامنے آتا ہے جس کا بطور اختصار اوپر ذکر ہوا، انیس ناسخ سے ذاتی قربت کے باوجود ناسخیت سے ذہناً قربت نہیں رکھتے اور اپنے خاندانی روزمرّہ زبان اور محاورے پر تکیہ کرتے ہیں اور اپنے دادا امیر حسن کی جزئیات نگاری کے فن کو بروئے کار لاتے ہیں تو ابلاغ کے مؤثر راستے کھلتے اور جمالیات کے دائرے بنتے چلے جاتے ہیں۔ نسیم امروہوی کے مرثیوں کے چہرے دبیر اور انیس دونوں سے مختلف ہیں۔ کیونکہ انیس اور دبیر دونوں فطرت نگاری اور منظر نگاری سے چہرے مزیّن کرتے ہیں مگر اس فرق کے ساتھ کہ دبیر معرّب اور مفرس ذخیرۂ الفاظ سے کام لیتے ہیں انیس مفرس اور مہنّد، نیز دونوں کی امیجری میں اگرچہ منظر نگاری اور فطرت نگاری موجود ہے لیکن تشبیہات استعاروں علامتوں اور تمثالوں میں فرق ہے۔ دونوں کا مآخذ بھی مختلف ہے، انیس کا مشاہدہ تیز ہے۔ دبیر کا کتابی مطالعے پر دارومدار ہے اور فکر پر مابعدالطبیعاتی اثرات کا غلبہ ہے لیکن نسیم کے مرثیوں کے چہروں میں دونوں سے مختلف خط و خال اُبھرتے ہیں جو زمانے کے تقاضے کے مطابق ہیں یعنی چہرے کے بیانیہ حصّے میں قدرتی مناظر یا مناظرِ فطرت

سے جو متحرک تصویریں حواس خمسہ کے حوالے سے بنتی ہیں وہاں نسیمؔ کے چہرے حالات حاضرہ کے کسی موضوع کو بحث وتمحیص اور استدلال سے آراستہ کرتے ہیں لہٰذا اس مقام پر بھی نسیمؔ کا دبیرؔ اور انیسؔ دونوں سے کسی طرح کا بھی تقلیدی رشتہ استوار نہیں ہوتا انیسؔ کے چہروں میں متحرک مناظر میں قاری اور سامع جذب ہوجاتا ہے دبیرؔ کے چہروں میں زبان کی جزالت پر نگاہ پڑتی ہے۔ نسیمؔ کے چہروں میں فکری مباحث کسی ایک رُخ پر رواں دواں نظر آتے ہیں اور بحث کے کسی ایک سررشتے کو قاری یا سامع تھام لیتا ہے اور اور آخر تک اسی ڈور سے بندھا رہتا ہے۔ تینوں کے مرثیوں میں تہذیبی شہر لکھنؤ ہے لیکن زمانی اقدار کے اختلاف کے ساتھ اس شہر کی فضا اور حدود دار بعہ تینوں فنکاروں میں مشترک ہے بہ اختلاف جزئیات کہ میرانیس رزم و بزم کے نقشے میں کرداروں کے رکھ رکھاؤ حفظ مراتب اور نفسیاتی اُتار چڑھاؤ اور ڈرامائی عناصر سے نہایت مؤثر کام لینے میں مکالموں کی برجستگی مستزاد ہے دبیرؔ بھی انہی دوائر میں فنی سفر کرتے ہیں۔ لیکن زبان کی جزالت کے سبب منظر پس منظر اور پیشِ منظر تھوڑا سا دُھندلا دُھندلا نظر آتا ہے نسیمؔ کرداروں اور مکالموں پر توضرور توجہ دیتے ہیں لیکن کردار نگاری اور اور مکالمہ نگاری پر فن کارانہ توجہ نہیں دیتے نیز یہ کہ جس طرح کا چہرہ وہ اپنے مرثیوں میں قائم کرتے ہیں اس کے لئے مکالموں اور کرداروں کی جزئیات پر توجہ کی ضرورت بھی نہیں ہوتی کیونکہ زمانی و مکانی تبدیلیوں کے سبب نسیمؔ مباحث کے جن گوشوں پر قاری اور سامع کو متوجہ کرنا چاہتے ہیں وہاں تجسیم کے بجائے تجرید کی ضرورت ہوتی ہے۔ لہٰذا یہاں بھی نسیم دونوں بزرگوں کے فنی میدان سے الگ ہیں اور رزم و بزم کے وہ نقشے اور ان کی وہ تفصیلات اور اس کے جزئیات جو میرانیس اور مرزا دبیر کے فن مرثیہ نگاری کا طرۂ امتیاز ہیں نسیم کی فنی ضرورت پوری نہیں کرتے بنا بریں اس میدان میں بھی نسیمؔ پیرویٔ انیسؔ سے مستثنیٰ قرار پاتے ہیں۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس جگہ تینوں شعراء کے مرثیوں کے چہروں سے چند

ابتدائی بند نمونتاً نقل کر دیئے جائیں تاکہ قارئین خود اندازہ فرمالیں :۔

انیسؔ :

جب قطع کی مسافت شب آفتاب نے   جلوہ کیا سحر کے رُخِ بے حجاب نے
دیکھا سوئے فلک شہ گردوں رکاب نے   مڑ کر صدا رفیقوں کو دی اس جناب نے
آخر ہے رات حمد و ثنائے خدا کرو
اُٹھو فریضہ سحری ادا کرو

ہاں غازیو، یہ دن ہے جدال و قتال کا   یاں آج خوں بہے گا محمدؐ کی آل کا
چہرہ خوشی سے سُرخ ہے زہرؑہ کے لال کا   گزری شب فراق دن آیا وصال کا
ہم وہ ہیں غم کریں گے ملک جن کے واسطے
راتیں تڑپ کے کاٹی ہیں اس دن کے واسطے

مرزا دبیرؔ:

پیدا ہوا سپیدۂ طلعت نشان صبح   معبود کا وہ ذکر وہ لطفِ اذان صبح
باندھے عمامہ نور کا پہلے کتان صبح   چرخ چہارمیں پہ گیا خطبہ خوان صبح
منہ سب کے سوئے قبلۂ اُمید ہو گئے
سرگرم سجدہ عیسیٰ و خورشید ہو گئے

آیا عروج پر شہ گیتی ستان مہر   لی روز نے پناہ بزیر نشان مہر
پرچم کشا ہوا علم زر فشان مہر   ظاہر ہوئی زمانے پہ تاب و توانِ مہر
نیزہ کرن کا دیدہ گردوں میں ڈال کے
مغرب میں پھینکی رات کی پتلی نکال کے

نسیم امروہوی:

عقد اک رشتۂ سررشتۂ انسانی ہے   عقد اک عقدۂ سربستہ روحانی ہے

عقد حکم نبوی آیۂ قرآنی ہے عقد اک ایسا عقیدہ ہے جو لافانی ہے
عقد رحمٰن کی قربت میں بٹھا دیتا ہے
عقد شیطان کے حملے سے بچا دیتا ہے

عقد ہے عقدہ کشا غنچۂ خاطر کیلئے شمع منزل رہ ہستی کے مسافر کیلئے
کم نہیں کچھ یہ سند غائب و حاضر کیلئے فتح اوّل ہے یہ پیغمبرِ آخر کے لئے
پہلے ہر کام میں پڑتی رہی مشکل کی گرہ
جب خدیجہ سے بندھا عقد کھلی دل کی گرہ

نسیم امروہوی کے ایک اور مرثیے کے چہرے سے دو ابتدائی بند ملاحظہ فرمائیے:

جامع آیاتِ قرآنِ شہادت ہیں حسین مجمع اخلاص و شکر و صبر و ہمت ہیں حسین
شارح اجمالِ ایثار و صداقت ہیں حسین کربلا پر جو ہوئی نازل وہ آیت ہیں حسین
مصحفِ باری کا جب آئینِ خوش آئیں بنا
اس کا قول ان کا عمل مل کر خدا کا دیں بنا

وہ نبیؐ کے دل کی قوت یہ نبیؐ کے دل کا چین وہ نبی کی چشمِ بینا یہ نبی کے نورِ عین
مشرقِ اسلام وہ ہے یہ امامِ مشرقین ایک ہی جلوے کے دو پیکر تو ہیں قرآں اور حسین
فرق اتنا ہے وہ جادہ ہے یہ خضرِ راہ ہیں
اُس میں تاویلیں ہیں یہ محکم کتاب اللہ ہیں

تینوں شعراء کے اسالیب کے ان نمونوں سے تینوں کے مابین مزاج اور مذاق کا فرق واضح ہوا اب اور آگے چلئے۔

اُردو نظم کی جتنی قسمیں اور ہیئتیں موجود ہیں ان میں مُسدس سب سے اہم اور وقیع ہے یوں تو ترکیب بند اور ترجیع بند میں بھی بیان اور شرح کی بڑی گنجائش ہے لیکن طویل نظم کے لئے مسدّس سے بہتر، مرثیے کے لئے کوئی اور ہیئت موزوں و مناسب

نہیں۔ شخصی مرثیے میں تو شعراء نے ہر قسم کی ہیئت میں طبع آزمائی کی جو شخصیت کے قد و قامت یا شاعر کی ارادت و عقیدت کی مناسبت سے شکلیں بدلتی رہی لیکن واقعۂ کربلا کی جامعیت اور اس خونیں سانحۂ عظیم کے تمام اخلاقی گوشوں کو اُجاگر کرنے کے لئے جنوبی ہند سے لے کر شمالی ہند تک صنف مرثیے کو ارتقاء حاصل ہوا اس میں مسدّس نے اہم کردار ادا کیا اگرچہ شمالی ہند پہنچنے سے پہلے ہی جنوبی ہند میں مرثیہ مسدّس کی شکل اختیار کر چکا تھا[1] لیکن مسدّس کی اصل گہرائی اور گیرائی میں نمو دار ہونے کے لئے اسے دبیر اور انیس کا انتظار کرنا پڑا۔ ساخت اور بناوٹ کے لحاظ سے یہ محض چھ مصرعوں کا ایک ایسا پیمانہ نہیں جو اپنی اکائی یا وحدت میں اظہارِ بیان کی طاقت اور توانائی رکھتا ہے اور تسلسل کو قائم رکھنے کی بے پناہ صلاحیت، بلکہ یوں ہے کہ اس کے بحور قوافی و ردیف کے باہمی ارتباط میں بھی نغمگی غنائیت اور باطنی آہنگ سے نئے اسالیب بیان کے راستے کھلتے ہیں جا بکدست فنکار جس کے پاس بے پناہ لغات ہوں اور جو الفاظ کے داخلی اور خارجی حُسن سے بھی واقف ہو رعایت لفظی و معنوی کے گُر بھی بَرت سکتا ہو وہ مسدّس کی پہنائی کو بخوبی استعمال کرتا ہے۔ دبیر اور انیس کی طرح نسیم بھی اس فن میں یکتا تھے جبکہ جس طرح انیس نے مردف اور غیر مردف بیتوں کے التزام میں الفاظ اصوات سے کام لیا ہے اس پر نسیم امروہوی نے غور بھی کیا ہے۔ یہی وہ مشکل مقام ہے جس پر دوسرے مرثیہ نگاروں کی یا تو مطلقاً توجہ نہیں ہوئی یا انہوں نے اسے بھاری پتھر سمجھ کر چوما اور چوم کر چھوڑ دیا نسیم چونکہ لغت پر خصوصی توجہ رکھتے تھے معرب مفرس اور مہند الفاظ کے مزاج اور مذاق کو جانتے تھے الفاظ کے مرکبات مفردات اور اشتقاق کے صوتی اثرات کے دوائر سے واقف تھے لہٰذا مصوتوں اور مصمتوں سے وہ کام لینے کی کوشش کرتے ہیں جسے میر انیس برت چکے تھے منجملہ دیگر منہاج اور اسالیب انیس کے اس

---

[1] حوالے کیلئے دیکھئے اُردو مرثیہ سفارش حسین اور اردو مرثیے کا ارتقاء ڈاکٹر مسیح الزماں

اسلوب کی پیروی بھی ایک مشکل کام تھا، نسیمؔ نے اس پر توجہ دی اس لئے ان کا فخر بے جا نہیں ہے اس ضمن میں دبیرؔ اور انیسؔ کے مابین جو فرق ہے وہ بھی نسیم کی نگاہ میں تھا۔ جبھی تو انہوں نے علی الاعلان اور ببانگ دہل یہ کہا کہ ان کے جد امجد حضرت شمیم امروہوی اور ان کے (نسیم امروہوی) کے فن میں واضح فرق یہ ہے کہ اول الذکر دبیرؔ کے فن کے مقلد ہے اور موخر الذکر انیسؔ کے پیرو ہیں۔

مرثیے کی مسدس میں شعری لسانیات کا ایک خاص مقام ہے جو ارباب نظر سے مخفی نہیں، پابند رکن اور آزاد رکن کی اصطلاحات میں یہ بات علماء پر بخوبی واضح ہے کہ وہ صوتی رُکن جو کسی صحیح مصمتّے CONSONANT پر ختم ہوتا ہے۔ پابند CLOSE SYLLABLE سمجھا جاتا ہے اور جو حروف علت یعنی مصوتہ VOWEL پر ختم ہوتا ہے آزاد OPEN SYLLABLE کہا جاتا ہے حروف علت الف واؤ یے کو (خواہ تحتانی خواہ معکوس) بیتوں میں اسی التزام سے برتنے سے جو صورت پیدا ہوتی ہے وہ مرثیہ خوانی کے تحت اللفظ دبستان میں خوش آہنگی پیدا کرتی ہے، خوش قسمتی سے مجھے نسیم کے بیشتر مرثیوں میں یہ نظام کارفرما نظر آتا ہے۔ میں نے آنکھ بند کر کے مراثی نسیم کی جلد دوم کا صفحہ ٢٥ کھولا تو دوسرے تیسرے چوتھے اور پانچویں بند کی صورتِ حال یوں سامنے آئی ملاحظہ کیجئے :

وہ رعب و دبدبۂ سلطنت وہ جاہ و حشم — وہ چوبدار سنانیں لئے مقدم بہ قدم
مہیب اُن کی وہ شکلیں نفس بھی صاعقہ دم — کرے جو چوں بھی کوئی گز رکھائے سر ہو قلم
لئے یزید سے وہ قتل کے نوشتے تھے
وہ جیسی روح تھی ویسے ہی وہ فرشتے تھے

یہ حکم تھا کہ ابھرنے نہ دیں صدائے ضمیر — جو بات حق ہو وہ منہ سے نہ کہنے پائے ضمیر
نہ تیوریوں کی شکن سے بھی ہو ادائے ضمیر — نفاق کے تھے معلّم وہ سب برائے ضمیر

پھرے جو تخت سے دنیا بھلی بُری پھر جائے
گلے پہ جرأت اخلاق کے چھری پھر جائے

بایں تجمل شاہی نگاہ حاکم شام — اُٹھی بچشم خماریں سوئے امام انام
بصد غرور حکومت کیا شقی نے کلام — کہو خیال ہے کیا اے حسین کے گلفام
جو خیر خواہ بنے، کچھ نہ کچھ صلا پایا
حسین نے مری بیعت نہ کی تو کیا پایا

یہ لفظ سنتے ہی بپھرا جو وارث کرار — تو پہرے والوں کے ہاتھوں سے گر پڑے ہتھیار
لرز رہا تھا جو غصے کی تھرتھری سے بخار — تو بیڑیوں کی گئی دور دور تک جھنکار
کہا ڈپٹ کے طریق بیاں سنبھال شقی
حسین اور تری بیعت زباں سنبھال شقی

پہلے بند میں چاروں مصرعے غیر مردّف ہیں بیت مردف ہے۔ دوسرے بند میں چاروں مصرعے اور بیت مردف ہیں تیسرے بند میں مصرعے غیر مردف ہیں۔ بیت مردف ہے اور چوتھے میں بھی یہی صورتِ حال ہے۔ چاروں بندوں میں ابیات کے مصوتے آزاد ہیں اس لئے اس کے آہنگ میں غنائی کیفیت پائی جاتی ہے اس بناء پر نسیم نے مسدس کی شعری لسانیات کو سمجھ کر اسی نہج پر برتا ہے جو میر انیسؔ سے مخصوص ہے، میر انیسؔ کے ایک مشہور مرثیے کے چہرے سے یہ دو بند ملاحظہ کیجئے جس سے راقم الحروف کے موقف کی تائید ہوتی ہے اور دونوں بندوں کو نسیمؔ کے مذکورہ چاروں بندوں کے مقابلے میں رکھ کر پڑھیئے :-

صبح صادق کا ہوا چرخ پہ جس وقت ظہور — زمزمے کرنے لگے یادِ الٰہی میں طیور
مثل خورشید برآمد ہوئے خیمے سے حضور — یک بیک پھیل گیا چار طرف دشت میں نور
شش جہت میں رُخ مولا سے ظہور حق تھا
صبح کا ذکر ہے کیا چاند کا چہرہ فق تھا

ٹھنڈی ٹھنڈی وہ ہوائیں وہ بیاباں وہ سحر   دم بہ دم جھومتے تھے وجد کے عالم میں شجر
اوس نے فرشِ زمرّد پہ بچھائے تھے گہر   لوٹی جاتی تھی لہکتے ہوئے سبزے پہ نظر
دشت سے جھوم کے جب بادِ صبا آتی تھی
صاف غنچوں کے چٹکنے کی صدا آتی تھی

زبان و بیان کے لسانی اور شعری دوائر مرثیہ مُسدّس اور اُنیس کے حوالے سے شعری محاسن بکثرت موجود ہیں جن کا احاطہ ان مختصر شذرات میں ممکن نہیں لیکن نسیم امروہوی نے تقلیدِ اُنیس کے سلسلے میں جن فنّی لوازم کو ملحوظ رکھا ان میں سے چند کا ذکر مناسب معلوم ہوتا ہے، یہاں اس بات کا ضمناً ذکر کرنا غیر ضروری نہ ہوگا کہ وہ فنّی لوازم جن کا ذکر ہو چکا ہے یا جن کا ذکر آگے آنے والا ہے کم و بیش دبیرؔ کے یہاں بھی موجود ہیں کمیت اور کیفیت کی تفریق کا خطِ منحنی کھینچنا آسان کام نہیں ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اگر روایتی انداز میں شبلیؔ کے تتبع میں موازنہ کیا جائے تو موٹی موٹی چند باتیں کر کے راقم الحروف اپنے فرض سے عہدہ برآ ہو سکتا ہے لیکن اس سہل انگاری سے نہ تو نسیم امروہوی کے فن سے انصاف ہوگا اور نہ انیسؔ و دبیرؔ کی فنی تفہیم کی کوئی معقول صورت نکلے گی کہ فی زمانا عملی تنقید کے لئے بھی نظری تنقید کے تمام مروّجہ دبستانوں کے انطباق APPLICATION کے ادب کے قارئین کے اذہان کے اُفق نہایت وسیع کر دیئے ہیں مغربی سائنسوں یا سائنسول میں مغربی افکار و نظریات نے بھی اذہان کی تربیت و تہذیب جس انداز سے شروع کی ہے اس میں فکری عمق کو اور تجزیے و تحلیل کو کافی دخل ہے چنانچہ اب بات شبلیؔ کے رومانوی جمالیاتی اور تاثراتی زاویے تک نہیں رہی اگر آفاقی شاعر تسلیم کئے جاتے ہیں تو اس میں ان پیمانوں کو دخل ہے جو بیسویں صدی میں وضع ہوئے ہیں یا ہوتے چلے جاتے ہیں الفاظ و معنی کی بحث بھی ساختیاتی دبستان کے حوالے سے کافی وسیع ہو چکی ہے جمالیات اور رومان کے پیمانوں میں بھی تبدیلی ہوئی اور نفسیات میں محض فرائڈ یونگ اور ایڈلر کے ناموں

سے نہیں اُن کے نظریات کے اضافے سے بھی بہت فرق پڑ چکا ہے تخلیق کار کی سائیکی اور اس کی جبلتوں، اس کے خوابوں، اس کے شعور، لاشعور، تحت الشعور اور قبل شعور نے کسی فن پارے کی تشریح کے معنوی جہات کو یکسر تبدیل کر کے رکھ دیا ہے اَب تو نیورائیت کی بحث بھی بالکل پیش پا افتادہ بن چکی ہے غرضیکہ شاعری میں آفاقیت اپنے موضوع اور معروض میں تلاش کرنا آسان بھی ہے اور مشکل بھی، آسان وہاں جہاں اس کا وجود مبہم نہیں ہے اور مشکل وہاں ہے جہاں آفاقیت موجود نہیں ہے لیکن ناقدین کھینچ تان کر آفاقیت دریافت کرنے پر تُل جاتے ہیں ظاہر ہے کہ نسیمؔ اور انیسؔ کے قد و قامت میں زمین و آسمان کا فرق ہے خود نسیمؔ کو بھی اس کا احساس تھا پھر یہ کہ انیسؔ کے مراثی میں بے شمار موضوعات ہیں اور موضوعات بجائے خود آفاقی ہیں ان موضوعات کے ضمنی موضوعات بھی وقیع ہیں نیز بیشتر موضوعات اپنے زمانے کے سیاق و سباق سے مربوط ہیں اس پر طرّہ یہ کہ ان کے بیان میں اسلوبِ انیسؔ بجائے خود مؤثر وقیع اور نادر وصف ہے ان دوائر میں قدم رکھتے ہوئے تو فرشتوں کے بھی پر جلتے ہیں نسیم کہاں چل سکتے تھے لیکن چند دائرے ایسے بھی ہیں۔ جہاں نسیم پہنچ سکتے تھے اور اس دائرے میں جہاں نسیم نے قدم رکھا ہے، کمال کیا ہے۔ ایسے ہی چند کمال کی طرف اشارے کرنا راقم الحروف کا مقصد ہے۔

انیسؔ کی وفات کے کوئی باسٹھ ترسیٹھ سال کے بعد نسیمؔ لکھنؤ پہنچے تھے۔ لکھنؤ تاریخی تہذیبی اور معاشرتی لحاظ سے بہت کچھ بدل چکا تھا۔ مرثیے کی صنف میں بھی کافی تبدیلیاں ہو چکی تھیں۔ انیس و دبیر اور تعشق کے اہلِ خاندان مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی کو کسی حد تک اپنی میراث بنائے ہوئے تھے اور حق یہ ہے کہ ان اخلاف نے اپنے اسلاف کے فن کو زندہ رکھنے اور ترقی دینے میں زبان اور ادب کی بیحد خدمت کی، لیکن بعض لکیر کے فقیر بنے رہے اور صرف چند مرثیہ گویوں کو فنّی ترقی کا خیال ہوا جنہوں نے ساقی نامے یا بہار کا اضافہ کر کے مرثیے کے دامن میں وسعت پیدا کی۔ انیسؔ جس زمانے میں فیض آباد سے منتقل

ہو کر لکھنؤ پہنچے تھے تہذیبی لحاظ سے لکھنؤ اپنے شباب پر تھا مگر سیاسی لحاظ سے انحطاط پذیر اور پورے برِصغیر میں مسلمانوں کا جو زوال ہو رہا تھا لکھنؤ اس سے الگ نہ تھا، تاہم جس طرح بجھنے سے پہلے چراغ بھڑکتا ہے اور اس کی لَو تیز ہو جاتی ہے، تہذیبی لحاظ سے یہ وہی دور تھا:

خوش درخشید ولے شعلۂ مستعجل بود

ولیم نائیٹن نے جس لکھنؤ کا نقشہ کھینچا ہے جن عمارتوں، کوچوں، باغوں کا ذکر کیا ہے جن بانکے سجیلے راجپوتوں پٹھانوں اور مغلوں کو اسلحہ سے لیس اینٹھتے ہرتے اور مرگشتی میں اکڑتے ہوئے دکھایا ہے بات بات پر کٹ مرنے او چھے بانکے لکھنوی سپاہیوں کو پیش کیا ہے وہ لکھنؤ کی داستانوں، مرثیوں اور مثنویوں میں جلوہ گری کرتے ہیں، سرور اور نشاؔ کی داستانوں میں سرشار کے ناولوں میں طلسم ہوش رُبا میر انیسؔ اور دبیرؔ کے مرثیوں میں وہ لکھنؤ پوری طرح زندہ اور تابندہ ہے لیکن نسیمؔ کو وہ لکھنؤ نہیں ملا۔ نسیمؔ کو اُس لکھنؤ کے مرقع محض کتابوں میں ملے یا خاکستر لکھنؤ میں کچھ دبی ہوئی چنگاریاں ملیں جن میں بھڑکنے کی تاب و تواں باقی نہ تھی۔ انیسؔ کے لکھنؤ میں جاگیرداری نظام کو زوال ہو چکا تھا اس میں دَم تو نہیں تھا لیکن خم وہی تھا، رسّی جل چکی تھی بَل باقی تھا، موئے آتش دیدہ پر بھی موئے خمیدہ کا گمان ہوتا تھا۔ نسیمؔ نے لکھنؤ میں قدم بھی رکھا تو سرکار انگلشیہ کے سررشتہ تعلیم کے تحت چلنے والے ایک سرکاری کالج میں لکچرر کی حیثیت سے، اور پھر مشن کے مسیحی ادارے سے وابستہ ہوئے گویا انیسؔ کے لکھنؤ کی پرچھائیں صرف ادبی و مذہبی حلقوں تک محدود تھی وہ بھی آہستہ آہستہ سمٹ رہی تھی سکڑ رہی تھی۔ یوں تو برِصغیر میں ۱۷۵۷ء میں بنگال پر ایسٹ انڈیا کمپنی کا مکمل تسلط قائم ہو چکا تھا۔ ۱۷۶۱ء میں احمد شاہ ابدالی نے جاٹوں اور مرہٹوں کو شکستِ فاش دینے کے باوجود انگریزوں سے تعرض نہ کیا تھا اور انگریزوں نے اپنے اداروں کو مستحکم اور مقامی اداروں کو کمزور کر کر کے استعماری نظام کی بنیادیں مضبوط بنانا شروع کر دی تھیں،

فورٹ ولیم کالج قائم کر کے بظاہر اُردو کی خدمت کا شوشہ چھوڑا گیا در پردہ فارسی کی بیخ کنی کر کے مسلمانوں کے مشرقِ وسطیٰ سے سیاسی مذہبی تہذیبی اور تجارتی روابط کو یک قلم ختم کر دیا گیا تھا، ۴۲-۱۸۴۱ء میں دہلی کالج قائم ہوا اور یہاں سے مقامی تعلیمی اداروں کی رہی سہی حیثیت بھی ختم ہو جاتی ہے، کہنے کا مقصد یہ ہے کہ سامراج کے قدم جیسے جیسے مستحکم ہو رہے تھے مشرق کے قدیم انحطاط زدہ ادارے ٹوٹ رہے تھے یا اپنی طبعی موت مر رہے تھے۔ یہاں کا عسکری نظام، تعلیمی نظام، تجارتی نظام صنعت و حرفت کے سارے نظام یا ختم ہو رہے تھے یا ختم کئے جا رہے تھے اور ان سب کا تعلق اقتصادی نظام سے تھا جس کا زوال بہت پہلے شروع ہو چکا تھا۔ دہلی کالج کے قیام کے ساتھ ہی ہندوؤں کا قدیم پاٹ شالہ کا نظام اور مسلمانوں کا درس نظامیہ تیزی سے زوال پذیر ہوا۔ مسلمانوں کے درس نظامیہ کے ساتھ جو مابعد الطبیعاتی تصورات تھے وہ بھی لرزہ براندام ہو گئے کہ دہلی کالج میں مغربی نظریات مغربی افکار اور مغربی فلسفۂ فکر کے آ جانے سے اُس وقت کی نوجوان نسل کے اذہان اور قلوب یکسر بدل کر رہ گئے خصوصاً پروفیسر رام چند نے اپنی ادارت میں جو تین مجلے شائع کرنا شروع کئے انہوں نے محمد حسین آزاد، نذیر احمد، پیارے لعل آشوب اور مولوی ذکاء اللہ جیسے نوجوانوں کو بے حد متأثر کیا۔ یہ تینوں رسالے محبِ ہند، فوائد الناظرین اور قران السعدین، کالج کے باہر نوجوانوں میں بھی بے حد مقبول تھے۔ بنیادی بات یہ تھی کہ جدلیاتی مادیت اور اس کی افادیت پر غور و خوض کی عادت پڑنے سے اس وقت کے تعلیم یافتہ نوجوانوں کا فلک اور ہوا زمیں اور ہوئی۔ غالبؔ جو ۱۸۳۰ء کے لگ بھگ کلکتے کا سفر کر چکے تھے اور یہاں کی معیشت اور معاشرت کے ساتھ ساتھ بدلتے ہوئے تہذیبی اقدار دیکھ چکے تھے اسی دہلی کالج میں عربی اور فارسی کے پروفیسر کی اسامی پر اُمیدوار ہوئے تھے اور یہ تمام تبدیلیاں ۱۸۵۷ء کی ناکام جنگِ آزادی کے بعد واضح طور پر سامنے آ گئیں۔ انیسؔ نے جنگِ آزادی دیکھی اور اس کے اثرات کو بہت قریب سے محسوس کیا نسیمؔ نے کتابوں میں پڑھا بزرگوں سے سنا نیز یہ کہ

نسیم نے جنگِ آزادی کے اسباب و علل پر معروضی طور پر غور کیا۔ انیسؔ اس کا خود حصہ بنے، انیسؔ کے سامنے تمام مظاہر مجسّم تھے۔ نسیم کے لئے تاریخ کا حصہ تھے، غالبؔ نے اقدار کی تبدیلیوں سے بہت پہلے ذہنی سمجھوتہ کر لیا تھا۔ جبھی تو وہ سر سیّد کی کتاب پر تقریظ لکھتے وقت، وقت کے تغیّر اور زمانے کے تقاضوں کو ملحوظ رکھنے پر زور دیتے تھے۔ انیسؔ اور دبیرؔ اُس وقت اپنی مخصوص مابعد الطبیعات کے رومان کے حصار میں تھے اور مرثیے کو محض فنّی اور ادبی چیز نہیں بلکہ توشۂ آخرت بھی سمجھتے تھے جو اُن کے قارئین اور سامعین میں اور ان میں ایک مشترک عقیدہ تھا، نسیمؔ کے قارئین اور سامعین کی ذہنی تربیت میں یہ چیز اس قدر غلو کے ساتھ شامل نہ تھی یا یوں سمجھئے کہ نسیمؔ کے قارئین و سامعین محض خیالی جذبے اور وجدان کے رومانی حصار سے نکل چکے تھے تفکر و تعقل سے قریب تھے اور تاریخی حقائق کو منطق اور استدلال کی قوت سے تسلیم کرتے تھے نسیم کو اپنے عہد میں زیادہ مشکل کا سامنا تھا۔ لیجنڈز اساطیر اور دیو مالائی عہد کے طلسمات کا سحر ٹوٹ رہا تھا یا ٹوٹ چکا تھا، نسیمؔ کو اس لئے بھی زیادہ مشکل پیش آئی کہ وہ خود انیس اور اُن کے فن کے شیدائی تھے اور اُنیس کی تقلید میں ان کے فن کے تمام لوازم کا برتنا مشکل تھا کہ وقت چولا بدل چکا تھا۔ نسیمؔ کی پسندیدہ لکھنوی سوسائٹی بھی اپنی کینچلی اُتار چکی تھی پھر یہ کہ اس لکھنؤ میں سَر سیّد کے پرستار بھی تھے اور اکبر الٰہ آبادی کے بھی، حالیؔ کے متبّع بھی اور اقبالؔ کے شیدائی بھی، علی گڑھ تحریک کے عاشق بھی، مخالف بھی، تہذیب الاخلاق کے چاہنے والے بھی اور اودھ پنچ پر جان چھڑکنے والے بھی، انجمن معیار لکھنؤ کے بھی ایک طرف حلقہ بگوش موجود اور ترقی پسند مصنفین کے بانیان بھی، جہاں ہیئت، مواد، موضوعات، معاشرتی، تاریخی اور روایتی تقاضوں میں اس قدر چپقلش اور تنازعے ہوں وہاں اپنی پسند کی صنف ادب میں اپنا اسلوب بنانا بہت مشکل ہے، لیکن نسیمؔ نے اسلوب بھی بنایا، اُس پر چلے بھی اور بہت سی ان روایات کا تحفظ بھی کیا جو صنفِ مرثیہ میں بالعموم اور میرؔ اُنیس

سے بالخصوص، مخصوص تھیں۔

میر انیسؔ نے واقعہ کربلا کے تمام کرداروں کو جس تہذیبی شہر کے حوالے سے پیش کیا وہ لکھنؤ ہے یہ شہر اپنے حدود اربعہ، جغرافیہ کے لحاظ سے بلاد عرب میں ہی لیکن ہے وہ لکھنؤ اپنے تمام تر کر و فر، حشر سامانیوں اور جلوہ پاشیوں کے ساتھ انیسویں صدی کا لکھنو، کرداروں کے نام بے شک عرب ہیں لیکن ادب آداب، نشست و برخاست، بول چال، اٹھنا بیٹھنا کھانا پینا بود و باش، انفرادی اور اجتماعی رسوم و رواج، حفظِ مراتب، لب و لہجہ نستعلیق طور طریقے، رزم و بزم، کنیزیں غلام، اُن کے ثقہ قرینے، خیمے ڈیرے، ظروف، زیور، ملبوسات ساز و سامان، شادی بیاہ کی رسمیں، مرنے جینے، تجہیز و تکفین غرضیکہ قدم قدم پر لکھنؤ جھلکتا ہے اور حرف حرف سے لکھنؤ ٹپکتا ہے۔ عورتوں کی زبان، بولی ٹھولی روزمرہ اور محاورے میں لکھنؤ اور صرف لکھنؤ موجود ہے لیکن میر انیسؔ کا کینوس بڑا تھا جزئیات نگاری کے ہُنر سے وہ اس شہر کو بخوبی جھلکاتے تھے۔ نسیم امروہوی نہ تو جزئیات نگاری منظر نگاری اور کردار نگاری کی تفصیلات پیش کر سکتے تھے اور نہ ان کے پاس تجسیم نگاری کی گنجائش تھی، نیز نسیم کا لکھنؤ بھی بیسویں صدی کا مغرب زدہ لکھنؤ تھا جو روشن دماغ اور روشن خیال تھا لیکن اسی پس منظر کے ثقہ ماحول میں حفظ مراتب بھی وہی کردار بھی وہی، ادب آداب بھی وہی اور نہایت جامعیت اور اختصار کے ساتھ واقعات بھی وہی مگر واقعات سے قائل و معقول کا اسلوب نسیمؔ کا یعنی انیسؔ کے تتبع کے لئے مختصر کینوس پر، بڑی بات کہنے کا ڈھنگ، نسیم کو مہنگا پڑا، کیونکہ کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ باتیں، سہل ممتنع کے سے انداز میں بین السطور اور محذوفات میں ادائے مطلب بہت بڑا معاملہ ہے جو ہر ایک نباہ نہیں سکتا اور وہ بھی زبان انیسؔ میں، یہ سب مشکلات نسیمؔ نے خود اپنے لئے پیدا کئے لیکن ہنر مندی سے اُن پر چلے اور اپنی انفرادیت قائم رکھی یہ بڑی بات ہے یعنی انیسؔ کی جزئیات نگاری کو ایجاز نگاری میں سمو دینا آسان کام نہ تھا۔

انیسؔ کے ایک اور ہنر کو نسیمؔ نے اپنے مرثیوں میں اُسی دم خم اور تیور کے ساتھ پیش کیا ہے جو فی الحقیقت بیحد مشکل تھا یعنی واقعہ کربلا میں مستورات کے کرداروں میں لکھنوی بیگمات کا روزمرہ محاورہ مکالمہ اور اس حفظِ مراتب کا نہایت نستعلیق رکھ رکھاؤ، رعب داب، نہیب دبدبہ، وقار مگر مظلومی کے باوجود ہاشمی طنطنہ شان و شوکت مہذب اودھی لہجے کی ٹھسک، نسیمؔ کے لئے یہ راستہ بے حد مشکل ناہموار اور سنگلاخ تھا کیونکہ امروہہ تو روہیلکھنڈ کے خطّے میں واقع ہے، نسیم امروہوی کی ابتدائی تعلیم و تربیت اور گھریلو ماحول سب کچھ غیر لکھنوی تھا، حتیٰ کہ اُن کے دادا حضرت شمیم جو دبیرؔ لکھنوی کے مُقلد تھے۔ وہ بھی تمام عمر رامپور میں رہے، خود نسیم بائیس سال کی عمر میں جب لکھنؤ پہنچے تو زبان اور اس کا قالب و لہجہ ان کے لاشعور میں جگہ بنا چکے تھے نیز یہ کہ لکھنؤ یا اہلِ لکھنؤ میں یا اہلِ لکھنؤ سے اُن کی کوئی قرابت قریبہ بھی ثابت نہیں نیز لکھنوی بیگمات کی زبان تک ان کی براہِ راست پہنچ کسی طرح بھی ممکن نہیں، نسیم جیسے ثقہ متدیّن اور مہذب مولوی کی لکھنؤ کے اہلِ نشاط میں نشست و برخاست کا تصوّر بھی سوءِ ادب ہے ہو نہ ہو یہ انیسؔ کے مرثیوں کا بالاستیعاب مطالعہ ہے جس سے ان میں یہ فیض پہنچا۔ انیسؔ کی زبان جس قدر آسان، عام فہم اور سہل ہے اس کا تتبع اتنا ہی مشکل ہے دبیرؔ کی زبان جس قدر مشکل ہے کسی عربی فارسی داں کے لئے (جیسے کہ نسیمؔ تھے) اُس کا اپنانا اتنا ہی آسان ہے لیکن نسیم نے اپنے لئے مشکل راستہ چُنا اور آسان راستہ ترک کیا، انیسؔ کی شعری لسانیات میں جہاں لکھنوی بیگمات کا روزمرّہ وقیع مقام رکھتا ہے وہاں اودھ کی عمرانی قدروں میں مادری نظام کی خُوبو بھی ملتی ہے، جناب زینب امام عالی مقام کی شہادت کے بعد اہلِ حرم کو جس طرح سمیٹتی ہیں اور ان کی حفاظت پر خود کو مامور کرتی ہیں اور حفظِ مراتب میں سیدِ سجاد کی امامت کا احترام کرتی ہیں وہ بجائے خود ایک اہم واقعہ ہے جسے دبیرؔ نے بھی نظم کیا ہے اور انیسؔ نے بھی لیکن انیسؔ نے جس مہذب شعری لسانیات سے اس

مقام پر جناب زینب کے کردار کو اولوالعزمی کا حامل دکھایا ہے وہ انہیں کا کام تھا، چنانچہ اس نکتے کو نسیم نے بھی بخوبی سمجھا اور سمجھ کر برتا ہے، نسیمؔ نے لکھنؤ کے سترہ سالہ قیام میں انیسؔ اور ان کے فن سے خارجی اور داخلی سطح پر خوب خوشہ چینی کی اور پاکستان میں انیسؔ کے فن کو محفوظ کرنے زندہ رکھنے اور آگے بڑھانے کی ہمیشہ نیک تدبیریں کیں یہی نکتہ پیروی انیسؔ میں ان کے کام آیا۔

فیض —
ایک مختصر مُطالعہ

فیضؔ کی شاعری کا زندہ لفظ[1]

شاعری میں زندہ لفظ لکھنے والا آفاقی شاعر وہی ہوتا ہے جو بیدار ذہن اور وسیع تر ذہنی افق کے ساتھ کائنات کے تمام انسانوں بالخصوص مظلوم انسانوں کے درد کو دلسوزی اور خلوص سے محسوس کرتا ہے اور ان کی ترجمانی آپ بیتی کے انداز میں کرتا ہے۔ اگر بغرضِ محال تھوڑے عرصے کے لئے وہ رومانوی نقطۂ نظر سے احساس اور وجدان اور جذبے سے رجوع بھی کرتا ہے تو اس میں بھی تخیل کی تہہ میں سوجھ بوجھ، ذہانت اور شعور کی پختہ رو موجود ہوتی جو سطور میں گم ہو تو بین السطور میں ظاہر ہوتی ہے اور اس صورت میں احساس کی ایک نئی جہت سامنے آتی ہے جسے احساس کی نشاۃ الثانیہ کہا جا سکتا ہے جس میں شعور کی رو کار فرما رہتی ہے اور نظام تفکر و تعقل مسلسل ارتقاء پذیر رہتا ہے گویا نظریہ عقلیت اور اصول پرستی کی طرف اس کا قبلہ قائم رہتا ہے تاہم اسے گم کردہ راہ رومانویت کا نام نہیں دیا جا سکتا۔

فیضؔ کی شاعری کی تفہیم کے سلسلے میں آج کل بعض نقادوں نے جو دُند مچائی ہے اور الٹی سیدھی توجیہیں کرنا شروع کی ہیں ان کی شاعری کے مفاہیم کے تعین میں جو جو اُشقلے چھوڑے جا رہے ہیں اُن سے ان نقادوں کی کم سوادی پر ایک طرف تو ماتم کرنے کو جی چاہتا ہے دوسری طرف ان کی چالاکیوں اور ستم ظریفیوں کا بھانڈا پھوڑنے کا خیال آتا ہے۔ ان نام نہاد نقادوں نے فیضؔ کے مرتے ہی فیضؔ کو رومانی شاعر ٹھہرانے کے لئے فیضؔ کی شاعری میں "فرد" کو دریافت کر کے فیضؔ کی انفرادیت پسندی کی تان رومانیت پر جا کر توڑی ہے جس میں شلیگل، شیلنگ، وارٹن، ہرڈل

[1] LIVING WORD کا ترجمہ پروفیسر کرار حسین نے ایک تقریر میں "زندہ لفظ" کیا ہے۔

اور مادام دی استیل وغیرہ کے لاطائل اور فضول حوالے دے دے کر قارئین کو مرعوب کرنے کی سعی لاحاصل کی گئی ہے اور روسو کے حوالے سے سیدھے سادے قارئین کو یہ کہہ کر بہکانے کی کوشش کی ہے کہ رومانوی تحریک کے زیر اثر ۱۷۸۹ء کا فرانس کا جو سیاسی انقلاب برپا ہوا وغیرہ وغیرہ اصل میں یہی وہ چکر ہے جس کے تحت استعماریت ترسیل اور ابلاغ کے راستے میں موانع پیدا کرنے کے ساتھ نصب العین کو گم کر کے فضول اور فالتو چیزوں کے تصورات اور احساسات میں پھنسا کر دانشوروں کو بہکاتی ہے تاکہ اس کے پردے میں ان کا استحصال جاری رہ سکے۔ غالبؔ، حالیؔ، حسرتؔ اور اقبالؔ کے بعد فیضؔ سب سے زیادہ واضح نصب العین کے شاعر ہیں جن کے بارے میں نہ ابہام ہے نہ گنجلک اور نہ کوئی شک و شبہ، روسو کے حوالے سے جس انقلاب کی بات کی جاتی ہے وہ صرف بہکانے اور بھٹکانے والی بات ہے کم از کم باشعور قاری بھٹک نہیں سکتا، جس انقلاب کی روسو کے حوالے سے بات کی جاتی ہے اس روسو کے بارے میں ڈاکٹر یوسف حسین خاں لکھتے ہیں۔

"روسو نے جذبے کے مقام کو عقل کے مقام سے بھی اُونچا قرار دیا ہے اس کے نزدیک انسانیت کے درد کا مداوا دل کی تہذیب میں مضمر ہے نہ کہ دماغ کی۔ اس نے مذہب و اخلاق کو بھی جذبے کے تحت وابستہ کر دیا ہے جس کی بنیاد منطقی تجزیہ نہیں بلکہ یقین ہے۔"

فیضؔ نے کسی ماورائی جذبے کی بات نہیں کی ان کے ہر تخیل کی اساس میں ارضیت ہے۔ یہ بات بجائے خود مضحکہ خیز ہے کہ فیضؔ کی شاعری کی شرح تحسین ناشناس کے مترادف کی جا رہی ہے اور جو لوگ بزعم خویش اور بقلم خود یہ باتیں کر رہے ہیں وہ صحیح معنٰی میں فکری سطح پر فیضؔ کی شاعری کی شکل و صورت کو مسخ کر رہے ہیں کیونکہ جس رومانویت کے حوالے سے فیضؔ کی تفہیم کرائی جا رہی ہے وہ باقاعدہ ایک سازش ہے کہ اُردو ادب میں حقیقت یہ ہے کہ رومانویت کسی باقاعدہ تحریک کی شکل میں کبھی نہیں پائی گئی اور بقول شخصے ہمارے

یہاں تو مصنوعی کلاسیکیت (PSEUDO CLASSICISM) کا کوئی پس منظر بھی موجود نہ تھا جو انگلستان میں پروان چڑھا، یہ ضرور ہے کہ بیسویں صدی کی ابتدا میں آزادی کی خواہش بہت سے فنکاروں کے فن پاروں میں ملتی ہے لیکن ترقی پسند تحریک نے جن لوگوں کیلئے فکری راستہ ہموار کیا ان کے بیان اور طرزِ نگارش میں کسی قسم کا کوئی ابہام نہیں انہوں نے ادب اور معاشرے کے رشتوں کو ہر سطح پر بخوبی سمجھا اور سمجھایا اور ادب اور ادیب کے کردار کا تعین بھی کیا۔

ترقی پسندوں نے گم کردہ راہ رومانویت کو کبھی قبول نہیں کیا مجنوںؔ ایک جگہ لکھتے ہیں ۔

"ہیوگو رومانوی تحریک کا جو مردہ پرستی کے خلاف پہلی بغاوت تھی، صدر اس کا آمر، اس کا شہنشاہ اس کا کاہن اعظم اس کا الہامی شاعر، اس کا پیغمبر اس کا خدا غرضیکہ اس کا سب کچھ تھا اس کا ڈراما ہرنانی گویا رومانویت کا پہلا صحیفہ آسمانی تھا۔ رومانویت کی فتح کا یہ پہلا اعلان تھا۔ ہر طرف سے واہ واہ ہو رہی تھی۔ حاضرین کی نگاہیں رومان کے اس نئے حکمران پر جمی ہوئی تھیں"

اس طرح یہ جو ایک لہر اٹھی تھی وہ غائب ہونا شروع ہو گئی۔ پروفیسر احتشام حسین نے اسی باب میں ایک جگہ یوں لکھا ہے۔

"بیسویں صدی کے آتے آتے آزادی کی خواہش اور مغربی اثرات نے عمل کی دنیا سے دور ایک انتہاپسندانہ رومانوی اور تخلیقی اندازِ نظر پیدا کر دیا تھا جو کسی کے یہاں مذہب سے بغاوت کی شکل میں کسی کے یہاں تخیلی رنگین بیانی اور والہانہ گمشدگی کے رنگ میں رونما تھا، جو زنجیریں واقعی زندگی میں نہیں ٹوٹ سکتی تھیں وہ خیالوں میں ٹوٹنے لگیں اور تصور کی میناکاریوں سے محدود زندگی ہی میں نئے چمن کھلنے لگے"

مگر اس دور کو ترقی پسند تحریک نے ختم کر کے واضح نصب العین پیدا کیا اور تمام اقدار

کا واضح تعین منضبط شکل میں کیا، فیضؔ ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر جو شعور حاصل کرتے ہیں اس میں کسی قسم کے ابہام کی گنجائش نہیں ـــــ ان کی غزلوں اور نظموں میں وضاحت اور صراحت، موجود ہے غزلوں کے بین السطور ایک ارتقاء پذیر شعور کی رو مسلسل ملتی ہے اور نظموں میں واضح طور پر اس کی نشاندہی ہوتی ہے۔

فیضؔ نے معاشرے کے تمام عوامل اور اقدار کا سائنٹفک تجزیہ کیا اور اس کے لئے انہوں نے معروضی رویہ اختیار کیا، جس طرح غالبؔ کا ذہنی اُفق کلکتے کے سفر کے بعد وسیع ہوا اور انہوں نے معاشرے کے مادی اور جدلیاتی اقدار کی صحت مند خطوط پر تفہیم کی بالکل اسی طرح فیضؔ نے ترقی پسند تحریک سے استفادہ کیا چنانچہ اس خیال کو بار بار تقویت پہنچتی ہے کہ فیضؔ نے ادب اور زندگی کے رشتے کے تعین کے لئے گہرے مشاہدے اور سائنٹفک تجزیے سے کام لے کر انتہائی خلوص اور دلسوزی سے شعر کہے رہا یہ مسئلہ کہ فیضؔ کی ڈکشن میں کلاسیکی رنگ ہے، بجائے خود فیضؔ کی رومان پسندی سے متعلق نہیں بلکہ یہ ان کی زندگی کا ایک انفرادی واقعہ اور مذاقِ سلیم کا ایک تقاضہ ہے نیز فیضؔ کے معرب اور مفرس رویے کا غماز ہے جس میں مہندرویے کی گنجائش نہ تھی۔ اس حساب سے فیضؔ کو غالبؔ اور اقبالؔ کے قبیلے کا شاعر سمجھنے میں کیا حرج ہے۔ نیز شمالی ہند میں اہلِ پنجاب کے لسانی مذاق میں کلاسیکی ڈکشن کا رچاؤ سوسائٹی کے اہلِ علم کا پسندیدہ طغرائے امتیاز تھا، لطف یہ ہے کہ معرب اور مفرس لغات کے باوجود فیضؔ کی غزل جدید دور کے معاشرے سے کلام کرتی ہے اور آفاقی اقدار سے مملو نظر آتی ہے اور یہی فیضؔ کا زندہ لفظ بنتی ہے۔

فیض ایک سنجیدہ متین اور متدین شخصیت کے حامل تھے اور قید و بند و دار و رسن کی صعوبتوں سے گزر کر انہیں صرف سرد و گرم چشیدہ ہی نہیں کہا جا سکتا بلکہ اس آزمائش سے ہزار ہا بار وہ گزرے یہ درست ہے کہ دار کی خشک ٹہنی پر فیضؔ نہیں لٹکے، لیکن لٹکنے میں کوئی کسر باقی نہیں رہی اور اس طرح سینکڑوں بار وہ اس تجربے کی گرمی اور حرارت سے دوچار ہوئے، گویا شاعر کی حیثیت سے کئی بار دار پر لٹکے، علاوہ ازیں ان کے قبیلے کے متعدد افراد دار و رسن کے تجربے سے گزرے اور خود فیضؔ نے آخر دم تک بیروت کے محاذ پر زندگی

اور موت کو قریب سے دیکھا۔ کربلائے بیروت کے چرکے سہے اور۔

تن ہمہ داغ داغ شد پنبہ کجا کجا نہم

کا لطف اُٹھایا۔

فیضؔ کی نظموں اور غزلوں کا انداز یہ ہے کہ زخم ایک ہی ہے۔ وہاں زخم جُدا جُدا ہیں جو وار دات ان پر گزرتی ہے وہ کل آفاق و انفاس کے آشوب کا نوحہ ہوتی ہے جو ظاہر ہے کہ محض دردمند دل کی بات نہیں، احساس، ادراک شعور و آگہی کا کرشمہ بھی ہے۔ اگر روشنیٔ طبع ہی نہ ہو تو احساس و ادراک کہاں چنانچہ اس بصیرت اور آگہی کے لئے تمام سماجی اور معاشرتی علوم سے واقفیت ضروری ہے۔ تاریخی تسلسل میں روایات کی کڑیوں کو ملا کر جن اقدار کا تعین ہوتا ہے انہیں صحت مند خطوط پر استوار کرنا محض عمرانی علماء کا کام ہوتا ہے جو ردّ و قبول سے گزر کر اجتہاد کرتے ہیں۔ فیضؔ اس مرحلے سے بھی گزرے اور صحیح سلامت گزر گئے، دل پر خواہ کچھ بھی گزر گئی لیکن شعور کی اس رو کو بچا کر لے آئے اور اس سے اپنے ایوان تخیل کے شیش محل کو سجا کر جو روشنی کی اس سے محنت کشوں کی کٹیا بھی جگمگائی اور علماء کی جھونپڑی میں بھی اُجالا ہوا۔ یہ ایک امانت تھی جو مسلسل حالت سفر میں رہی ہے اور اسے سنبھالنے اور اس کے وارثوں تک پہنچانے کا کام ہر دور میں ہوتا رہا ہے لیکن جو اسے سنبھالتے ہیں وہ خود بڑی مشکل سے سنبھلتے ہیں۔

غالبؔ نے، ۱۸۵۷ء میں چرکے تو سہے لیکن ان کے پاس وراثت کوئی نہ تھی، میرؔ نے نادر شاہ، سورج مل جاٹ اور احمد شاہ ابدالی کے زمانوں کی قتل و غارت گری دیکھی اور دلّی اور دل کے مرثیے بھی لکھے، میرؔ و غالبؔ دونوں بڑے شاعر تھے لیکن دونوں اپنے اپنے انداز کے نوحہ خواں و نوحہ گر ہیں۔ وراثت ان دونوں میں سے کسی کے پاس کوئی نہ تھی۔ دونوں نوحہ گر بھی ہیں نوحہ خواں بھی اور مبصر بھی لیکن وراثت اور امانت دونوں کے پاس نہ تھی اس لئے غم دوراں کو غم جاناں سمجھا۔ فیض نے پرکھوں سے جو کچھ لیا اسے اپنی ذات

[illegible]

ل قبیلے سے مراد ہے ع کہ کشتہ نہ شد از قبیلہ ما نیست

کا یہ ہرگز مطلب نہیں ہے کہ میرؔ و غالبؔ فیضؔ سے (چھوٹے شاعر ہیں۔ میرؔ و غالبؔ کا قامت تو شاید فیضؔ سے) بلند تر ہے مگر وہ متاع شاعری میں بڑے ہیں۔ فیضؔ کی نگاہ محض ماضی اور حال پر نہیں مستقبل پر بھی ہے۔ غالبؔ بھی یہ احساس رکھتے ہیں کہ ان کے کلام کی شہرت ان کے بعد تمام روئے ارض پر پھیل جائے گی، فیضؔ تو یہ دعویٰ بھی نہیں کرتے انہیں تو انکساری کے حصار سے نکلنا ہی نہیں ملا، اس کے باوجود ان کے تخیل کی توانائی میں جو بصیرت اور شعور جذب ہوا ہے اس نے ان سے زندہ لفظ لکھوایا۔ میرؔ غالبؔ اور فیضؔ کے کردار کا بغور مطالعہ کیجئے تو زندہ لفظ لکھنے والے کی قدر ہوتی ہے ان میں سے ہر ایک اپنے اپنے زمانوں کے آشوب سے گزرا ہے مگر ہر ایک اپنی جان عزیز کو بچانے کی فکر میں لگا رہا۔ فیضؔ وہ واحد شاعر ہیں جنہوں نے موت کو بہت قریب سے دیکھا اور ان کی زندگی کے ماہ و سال موت کی قربت اور دار کی حرارت میں گزرے نیز انہوں نے بیروت میں بہت قریب سے حق کا معرکہ دیکھا، میرؔ تو سورج مل جاٹ کو اپنا مربی سمجھتے رہے۔ غالبؔ نے انگریزوں کے قصیدے لکھے لیکن فیضؔ نے تو مرتے مرتے بھی اور مرنے کے بعد بھی ظالموں سے سمجھوتے نہ کئے لہٰذا وہ اس بار امانت کو سنبھال کر نار نمرود (کربلائے بیروت) سے نکل آئے اور زندہ رہے اسی لئے زندہ لفظ لکھنے کے اہل ٹھہرے۔

کرو کج جبیں پہ سر کفن میرے قاتلوں کو گماں نہ ہو

کہ غرور عشق کا بانکپن پس مرگ ہم نے بھلا دیا

یہی وہ وراثت ہے اور امانت ہے۔ جو ہمارے زمانے کو منتقل ہوئی ہے، جو نمرود و یزید کو بھی کھٹکتی تھی اور آج کے یزیدوں اور نمرودوں کو بھی ایک آنکھ نہیں بھاتی انفس و آفاق میں اسی کجکلاہی کا ذکر زندہ ہے جو ابراہیم اور حسین نے زندہ کی اور سنت منصور بھی یہی ہے۔ اسی امانت اور وراثت کو پرآشوب زمانوں میں سنبھالنے اور سنبھال کر اس کے ورثاء کے حوالے کرنے والے دانشور زندہ لفظ لکھتے رہے ہیں۔

فیضؔ کی متخیلہ

فیضؔ کی شاعری میں قوتِ متخیلہ کا مسئلہ اس لئے اہم ہے کہ بعض نقادوں نے ان کے رومانوی رویے کی تفہیم کی اساس اس سطح پر قائم کی ہے جہاں جذبہ وجدان اور احساس موجود ہے اور اسی بناء پر ان کی شاعری کا رشتہ رومانویت سے جوڑ دیا جاتا ہے[1] ہر چند کہ یہ بات بادی النظر میں بے ضرر نظر آتی ہے یا بعض لوگوں کو اس مفروضے میں زیادہ کشش نظر آتی ہے۔ لیکن بغور دیکھئے تو اس طرح فیضؔ کی شاعری کا قد و قامت کم ہو جاتا ہے اور ان کی ساری فکری اور نظریاتی متاع غارت ہو جاتی ہے۔ ایک لمحے کو اگر اس مفروضے کو درست تسلیم کر لیا جائے تو فیضؔ کی قوتِ متخیلہ کا قوام کچھ اس طرح بنے گا کہ وہ ایک رومان پسند شاعر تھے جسے احساس جذبے اور محض وجدان سے سروکار تھا اور فکر اور عقل تو گویا انہیں کبھی چھو کر بھی نہیں گزری تھی وہ احساس پر خیال کی بنیاد رکھتے ہیں آمد اور برجستگی پر سر دھنتے ہیں۔ عقلیت کے نظریے اور اصول پرستی سے ان کا کوئی رشتہ نہیں ہے وہ منطق اور استدلال سے بھاگتے ہیں زمان و مکان اور ارضیت سے ان کا مطلقاً ناتہ نہیں بلکہ ماورائیت بے تکان اور بے لگام خیالات اور احساسات اور جذبات کی آماجگاہ ہے اور حقائق کی اس دنیا میں ان کی تکمیل ممکن نہیں لہٰذا لایعنیت اور

[1] اس حساب سے شلیگل، شیلنگ، وارٹن ہرڈر، مادام دی استیل، روسو، ورڈز ورتھ، کولرج، بائرن، شیلے، کیٹس، اسکاٹ، آسٹن، لیمب، ڈی کوئینسی اور ہیزلٹ وغیرہ سے فیضؔ کا ذہنی رشتہ قائم ہو جائے گا، شاید یہی بات ایسے نقادوں کا منتہائے مقصود بھی ہے۔

قنوطیت ان کا مقدر ہے وغیرہ وغیرہ — اس بدیہی منطقی نتیجے پر رومانیت ہمیں پہنچاتی ہے تو ہمیں فیضؔ کی قوتِ متخیلہ میں یہ عناصر نظر نہیں آتے بلکہ اس قوام میں ہم کو رومانوی خیالات کی توسیعی شکل نفسیاتی تحلیل، معاشرتی عوامل، تاریخی محرکات اور روایتی اور عمرانی حقائق پر مبنی صورتحال فیضؔ کے یہاں نظر آتی ہے فکر اور عقل کا ایک مضبوط اور مستحکم پس منظر اور شعور کا ایک ارتقاء پذیر جدلیاتی نظام نظر آتا ہے جہاں انفس و آفاق کے فطری اور سائنسی رشتے مربوط اور منضبط صورت میں ملتے ہیں جہاں فکر میں جھول اور خلا بالکل نہیں ہے انسان اور کائنات کے فطری رشتے قائم ہیں اور ان باہمی روابط کے تمام سیاق و سباق ہر ہر پہلو اور ہر ہر جہت سے مسلسل متواتر روز بروز روشن تر ہوتے جا رہے ہیں اور ارتقائی عمل بتدریج بڑھتا ہوا محسوس ہوتا ہے کیونکہ تمام معاشرتی علوم جس قدر پھیل رہے ہیں ان میں وسعت اور پہنائی آ رہی ہے فکرِ انسانی میں بھی ارتقاء اور ذہنِ انسانی میں بھی وسعت آ رہی ہے۔ لہٰذا فیضؔ نے جس مقام سے اور جس مرکز سے کھڑے ہو کر کائنات کو دیکھا اور سمجھا اس میں دو پہلو بہت نمایاں تھے ایک تو شاعر کی جمالیاتی آنکھ کھلی ہوئی تھی جس میں کائنات کا سارا حسن سماجاتا ہے اور دوسرے وہ آنکھ جس میں انسان کا تشکیل کردہ معاشرہ، اس احساسِ جمال کو ٹھیس پہنچاتا ہے یعنی معاشی ناہمواریوں کے سبب جس کے پیچھے انسان کا ہاتھ ہے، یہ حسن غارت ہو جاتا ہے یہی وہ مقام ہے کہ شاعر کے تخیل میں تفکر اور تعقل کا قوام شامل ہوتا ہے اور وہ کائنات کے حسن میں لگے ہوئے اس داغ کو صاف کرنے اور چاند کے اس گہن کو دور کرنے کی سوچتا ہے۔ فیضؔ کی شاعری کا آغاز ہی اسی مقام سے ہوتا ہے۔

اگر فیضؔ کی زندگی کے اہم واقعات کی چھان بین کی جائے تو ایک کھلی کتاب کی طرح سارے واقعات اور حالات ایک دوسرے کی انگلی پکڑے مربوط صورت میں نظر آتے ہیں۔ مثلاً یہی کہ اپنے والد کے انتقال کے بعد انہیں ملازمت کرنا پڑی اور آسودہ حالی کی زندگی کو خیرباد کہنا پڑا، ملازمت کے انتخاب میں سول سروس ان کے راستے میں آتے آتے رہی اور اس کے امتحان کے ایک پرچے کو عمداً چھوڑ کر فیضؔ نے متبادل راستہ اختیار کر لیا، پھر ملک

راج آنند، سجاد ظہیر اور محمود الظفر کے ساتھ ساتھ رشید جہاں سے ملاقات نے فیض کے فکری راستے میں تبدیلی پیدا کی اختر شیرانی اور حسرت موہانی سے جو بات چلی تھی اور ن۔ م۔ راشد تک پہنچی تھی۔ اس میں رشید جہاں کے حوالے سے تبدیلی واقع ہوئی فیض نے احساسِ جمال کے سلسلے میں شاعری سے جو سمجھوتہ کیا تھا اور اظہار مافی الضمیر کے لئے جو راستہ چنا تھا اس میں معاشرہ ایک سنگِ گراں بن کر آیا۔ معاشرے کے قوام اور اس کی ترکیب میں تاریخ، معاشیات عمرانیات اور روایات خاص کردار ادا کرتی ہیں اور اجتماعی زندگی کے محرکات اور عوامل افراد پر یا اُن کے معاشرتی نظامِ حیات پر جس طرح اثر انداز ہوتے ہیں وہ فیض کے سامنے نمودار ہونے لگے اور ان کی سائنٹفک تجزیاتی توجیہات سامنے آنے لگیں پہلی جنگِ عظیم کے تمام نتائج اور محرکات خواندہ طبقات پر ہویدا ہونے لگے اور دنیا میں انسانی سماج کے استحصال کنندہ عناصر کی نشاندہی واضح شکل میں ہونے لگی، سرمایہ دارانہ نظام کے مکروہ عزائم اور انسانی اقدار کے پامالی کے مناظر سامنے آنے لگے تو قوتِ متخیلہ کے دائرے پھیلنے لگے اور روایتی افکار کے محدود پیمانوں سے باہر نکلنے لگے۔

فیض کی متخیلہ یا امیجری میں اردو شاعری کے مروجہ سانچے ضرور ہیں لیکن ان سانچوں میں خود فیض کی شخصیت پوری طرح موجود ہے وہ اگر ایک طرف اختر شیرانی کی رومانویت کی طرف کھنچتے ہیں تو دوسری طرف حسرت کی عاشقانہ شاعری میں انہیں معاشرتی موضوعات بھی اپنی طرف گھسیٹتے ہیں۔ ن۔ م راشد کی شاعری کا جدید آہنگ بھی انہیں اپنی طرف مائل کرتا ہے غالب کی صناعی اور حافظ کی لفظی صنعت گری کا جوہر بھی ان کی نگاہ میں ہے گیتانجلی کی رومانوی تحریک اُردو میں چلی تھی مگر زیادہ دیر اس کا اثر نہیں رہا، فیض تو براؤننگ سے بھی متاثر ہوئے سارتر سے تو خیر ازاں بعد ان کے براہِ راست تعلقات ہی قائم ہو گئے، غرضیکہ بیسویں صدی کے تمام قابلِ ذکر اشخاص اور نظریات جو فکرِ انسانی پر بالواسطہ یا بلاواسطہ اثر انداز ہوئے فیض سے کسی نہ کسی شکل میں آ ٹکراتے ہیں اور فیض ہر ایک کو من و عن قبول نہیں کرتے۔ بعض کو مطلقاً رد کرتے ہیں کچھ کو جزوی طور پر قبول کرتے ہیں اور اپنی فکر کا ایک راستہ خود بناتے

ہیں۔

وہ لوگ جو یہ کہتے ہیں کہ وہ کسی نظریئے پر یقین نہیں رکھتے، دراصل وہ خود ہر نظریئے کے ساتھ چند قدم تک چلتے ہیں اور پھر دوسرے نظریئے کے پیچھے چلنے لگتے ہیں اور اصل میں ساری زندگی پرچھائیوں سے آنکھ مچولی کھیلتے رہتے ہیں وہی جذبۂ احساس اور وجدان کی بات کہہ کر اپنے فکری دیوالیے پن کا اعتراف کرتے ہیں فیض ان لوگوں میں سے نہیں تھے ان کے پیروں تلے جو زمین تھی اس پر انہوں نے مضبوطی سے پاؤں جمائے اور زمان و مکان و آفاق کو بخوبی سمجھا بوجھا اور برتا انسان کے ارتقا پذیر ذہن کو قریب سے پرکھا اور دیکھا اور نہایت احتیاط اور نرمی سے بنی نوع انسان کے لئے جو نظریہ مفید ہو سکتا تھا اسے چن لیا اور پھر ان اقدار کی پُر خلوص ترویج و اشاعت پر کمربستہ ہو گئے جو انسان کے صحت مند معاشرے کی تشکیل کے لئے مفید ہیں۔

فیض ایک دھیمے مزاج کے شاعر تھے وہ اقبال کی طرح نہ تو مابعد الطبعیاتی فلسفۂ حیات کے مبلغ تھے نہ جوش ملیح آبادی کی طرح طنطنہ رکھتے تھے وہ غالب کی طرح حکیم ضرور تھے لیکن لب و لہجے میں منکسر المزاجی اور شائستگی تھی اور تہذیب میں نہایت حلیم اور بردبار وہ خود کہتے ہیں کہ غزل میں تو بنے بنائے سانچے اور قافیے ردیف کے سانچے قدرے آسانی سے شعر گوئی کے مراحل طے کرا دیتے ہیں لیکن نظم کا مرحلہ قدرے مشکل ہو جاتا ہے کہ اس کا داخلی آہنگ اور موضوع و معروض کا امتزاج مل جل کر کسی نقطۂ عروج کی طرف سفر کرتے ہیں فیض نہ روایتی شاعر ہیں نہ تقلیدی بلکہ وہ ایک ایسے شاعر ہیں جو اقبال اور جوش جیسی قد آور شخصیتوں کے باوجود اپنی انفرادیت قائم کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں تو اس کا سبب ان کا متخیلہ کا وہ جادو ہے جس پر تفکر و تعقل کے عناصر کو احساس کے گداز سے پگھلا کر معاشرے کے رگ و پے میں دوڑا دیا اور اس متخیلہ میں لفظوں کا وہ کردار ہے جو مصور کے مو قلم اور موسیقار کے راگوں کی نزاکت اور نفاست کے حسن سے مملو ہے۔ فیض کلاسیکی فارسی کا رچا ہوا ذخیرہ الفاظ استعمال کرتے ہیں لیکن لفظیات کے نظامِ اصوات اور احساسِ جمال کے امتزاج سے مافی الضمیر کو اس خوبی سے فن کے پردے میں چھپاتے ہیں کہ معانی اور مفاہیم اندر ہی اندر شیر و شکر ہو جاتے ہیں اقبال

اور جوشؔ دونوں کے یہاں پہلے نگاہ الفاظ پر ٹھہرتی ہے مگر فیضؔ کے معاملے میں یہ بات سامنے نہیں آتی ہے بلکہ اگر فیضؔ کے استعمال کردہ الفاظ کو الگ الگ کر کے دیکھیئے تو وہ اقبالؔ اور جوشؔ کے استعمال کردہ لفظوں کے ہم پلہ بھاری بھر کم وزنی اور لغت کے لحاظ سے غیر معمولی قرار پاتے ہیں لیکن فیضؔ کی متخیلہ جس طرح انہیں پگھلا کر موم بناتی ہے اور معانی اور مفاہیم کے گداز سے انہیں پانی کی طرح بناتی ہے اسی میں سارا کمال ہے فیضؔ اُردو شاعری کے روایتی تسلسل سے الگ بھی نہیں ہیں مگر منفرد ضرور ہیں کیونکہ انہوں نے مغربی روایت کے بجائے مغربی افکار اور نظریات سے چھانٹ چھانٹ کر مفید باتوں سے ذہن کو چمکایا اور دماغ کے تاریک گوشوں کو روشن کیا اور پُرانی زنگ خوردہ اقدار کو اُجالا، روایت شکنی اگر کی تو احتیاط سے، جوشؔ اور ولولے سے کام نہیں لیا، لیکن یہ بھی واضح رہے کہ اپنے معاصرین میں وہ فراقؔ کی طرح میرؔ پرست مقلد بھی نہیں اور یگانہؔ کی طرح بُت شکن بھی نہیں فیضؔ کی بڑائی یہ ہے کہ وہ اپنے عہد کے ترجمان بھی ہیں اور اپنے عہد کی پہچان بھی ہیں کیونکہ ان کی متخیلہ نے اپنے زمانے کو مکمل طور پر جذب کیا تھا۔

فیضؔ اور غالبؔ

خود میں نے اپنے ایک مضمون[۱] میں ضمناً فیضؔ کو غالبؔ سے قریب قرار دیا تھا تو اس سے میری مراد یہی تھی کہ غالب کے تخیل میں تفکر و تعقل کا جو عنصر موجود ہے وہ فیضؔ کے فکری نظام سے زیادہ قریب ہے۔ غالبؔ نے اپنے زمانے کی مجہول روش یعنی قافیہ پیمائی اور محاورہ بندی سے پرہیز کر کے اس راہ پر چلنا پسند کیا جو طبعاً مناسب تھی، گو انہیں طعنہ ہائے دلخراش کا سامنا رہا اور اس وقت کے نقادوں نے میر و مرزا کے علاوہ ذوق تک کو جھنڈے پر چڑھایا لیکن غالبؔ کے پائے ثبات میں تزلزل[۲] نہ آیا اس کی وجہ یہی ہے کہ زندگی کا صحت مند شعور انہیں حاصل تھا اور اجتماعی زندگی کے فطری نشوونما پر مرزا غالبؔ کی حکیمانہ نظر تھی دوسرے لفظوں میں وہ زندگی کے مادی اقدار کے قدرتی ارتقار کے عمل پر یقین رکھتے تھے اور سمجھتے تھے کہ تاریخی عوامل اور عمرانی محرکات کس حد تک مادی نظامِ انقلاب کے تابع ہوتے ہیں۔ دھلی سے لکھنؤ اور بنارس کے راستے کلکتے تک کا سفر اور کلکتے میں کچھ مدت تک قیام غالبؔ کی زندگی کا غیر معمولی واقعہ ہے۔ جس نے ان کی شخصیت میں انقلاب برپا کر دیا اور اسی سفر نے غالبؔ کے ذہنی اُفق میں ایسی وسعت پیدا کر دی

---

[۱] بعنوان "جدید اُردو غزل کی دروں بینی"، شامل مجموعہ ھذا

[۲] شہرت شعرم بگیتی بعد من خواھد شدن" پر ان کا غیر متزلزل اعتماد اسی بات کا مظہر ہے۔

کہ اس کے ڈانڈے ہمارے زمانے سے آملے یوں تو وہ ـــ

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزہ پایا

درد کی دوا پائی درد لا دوا پایا

کہہ کر عشق کی ارضیت اور انسان کے مادی وجود کی رفعت کو تسلیم کرتے ہیں۔ لیکن غور کیجئے تو بنگال میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے وقت مغلوں کے فرسودہ جاگیردارانہ نظام کو انتہائی صدمہ پہنچا اور تجارت کا سرمایہ دارانہ نظام قائم ہونے لگا۔ گو سرمایہ دارانہ نظام بجائے خود ترقی پسند اقدار حیات کی نفی کرتا ہے اس کی بنیاد استحصال پر قائم ہوئی ہے لیکن چونکہ مغلوں کے جاگیردارانہ نظام میں فرد کی معاشرے میں فعال حیثیت باقی نہیں رہتی اور تجارتی نظام خواہ سرمایہ دارانہ ہی کیوں نہ ہو فرد کو فعال بنا دیتا ہے اور مزدور جنم لے لیتا ہے لہٰذا زندگی میں تیز رفتاری آجاتی ہے۔ معاشرے میں زر کی گردش تیز ہو جاتی ہے اس بنا پر افراد معاشرہ خوش حال ہو جاتے ہیں چنانچہ مقابلتاً اس نظام کی بہتری اور افضلیت نے غالبؔ کو اپنی طرف متوجہ کیا اور اس کا ردِ عمل سرسیدؔ کے آثار الصنادید پر تقریظ کی صورت میں ظاہر ہوا جسے سرسیدؔ نے اُسی وقت قبول کیا جب ۱۸۵۷ء کے خونیں انقلاب کے بعد مطلع صاف ہوا۔

کلکتے کے سفر تک کے وقت غالبؔ کی عمر ۲۸، ۲۹[لہ] سال کی تھی، ٹھیک اس زمانے میں انہوں نے شمالی ہند میں معاشی اور معاشرتی انقلاب کے دبے پاؤں کی چاپ سنی اور سمجھ لیا کہ پورے کا پورا برصغیر جلد یا بدیر اس انقلاب کی لپیٹ میں آیا چاہتا ہے۔ جب ۱۸۴۲ء[ٹہ]

لہ غالبؔ ۱۷۹۷ء میں پیدا ہوئے ۱۸۲۵ء یا ۱۸۲۶ء میں انہوں نے سفرِ کلکتہ اختیار کیا۔

ٹہ غالبؔ اسی کالج میں پروفیسری کے اُمیدوار تھے گویا انہیں تعلیم کے ترقی پسندانہ نظریات کی افادیت کا یقین تھا کیونکہ فورٹ ولیم کالج کے نتائج کا وہ مطالعہ کر چکے تھے اور دھلی کالج میں پروفیسر رام چندر کی ادارت میں محب ہند، فوائد الناظرین اور قرآن السعدین جو انقلاب برپا کرنے والے تھے ان سے غالب بے خبر نہ تھے۔

میں دھلی کالج کا قیام عمل میں آیا تو غالبؔ کی عمر ۴۵ سال کی تھی اور اس سولہ سترہ سال کی مدت میں ان کے نظریات اور بھی راسخ ہو چکے تھے کیونکہ مغلیہ دور کا جاگیردارانہ نظام بیماری ہی نہیں انگریزوں کے صنعتی اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے تجارتی نظام کے مقابلہ میں جسد مردہ بن چکا تھا جس میں دوبارہ روح دوڑانا کسی بخت خاں کے اختیار میں نہ تھا اور نہ کوئی مذہبی تحریک اس کے حق میں دست مسیحا کا کام کر سکتی تھی چنانچہ بدیہی نتائج سامنے آگئے اور سرسیدؔ سمیت اُن کے تمام رفقاء نے مادی تفوق کے اس نظریے سے اتفاق کر لینے کے بعد معاشرے کی اصلاحات کے لئے جو بیڑہ اٹھایا تو ادب کو ترسیل و تبلیغ کا وسیلہ قرار دینا پڑا ادب میں مقصدیت کا تصور اُجاگر کیا گیا اور ادب میں نشاۃ الثانیہ اسی مقصدیت کی منت پذیر ہے۔ غالبؔ کی عظمت یہ ہے کہ سرسید اور ان کے رفقاء کو ادبی منشور کا خام مواد انہوں نے اس خونیں انقلاب سے . . . . . بہت پہلے مہیا کرنا شروع کر دیا تھا کیونکہ غالبؔ سمجھتے تھے کہ انگریزوں کے پاس صنعت و سائنس ہی نہیں زیادہ ترقی یافتہ اسلحہ بھی ہے۔

فیضؔ کے بارے میں اِن خطوط پر سوچنا غالباً قبل از وقت ہے لیکن ان کے ادبی آثار کو ملحوظ رکھئے اور ان کا بالاستیعاب مطالعہ کیجئے تو بہت سی باتوں کا علم ہوتا ہے۔ جنہیں رمز و کنایہ کی زبان میں سمجھنے والے بخوبی سمجھ سکتے ہیں۔ بین السطور نثری تحاریر میں تو کسی قدر قطعیت بھی ہو سکتی ہے لیکن اشعار کے بین السطور کا مطالعہ بقدر ظرف آگہی استنباط و استخراج پر منحصر ہوتا ہے۔ پھر مشکل یہ ہے کہ فیضؔ کی متدین شخصیت کا فکری رچاؤ اور اس کا دھیما مزاج قدم قدم پر راہیں مسدود کر دیتا ہے واضح رہے کہ یہ فنی عجز نہیں ہے بلکہ فنی حسن ہے اور اسے سمجھنے کے لئے فیضؔ کے مزاج اور ان کی فنی انفرادیت کا سمجھنا ضروری ہے۔

غالبؔ کے مزاج میں کبھی کبھار دھول دھپا بھی نظر آتا ہے۔ فیضؔ کے متعلق جس قدر

معلومات فراہم ہوئے، ان میں کوئی بات ایسی نظر ہی نہیں آتی جو ذوق سلیم پر گراں گزرے۔ غالبؔ کے مزاج کی شگفتگی تو فیضؔ کے یہاں ضرور ہے لیکن ظرافت کا وہ عنصر جو غالبؔ کی شخصیت میں ایک نمایاں مقام رکھتا ہے وہ فیضؔ کے یہاں مطلقاً موجود نہیں ہے۔

باعتبار شخصیات غالبؔ اور فیضؔ میں متعدد فرق ہیں۔ غالبؔ کا بچپن ناز و نعم میں گزرا اور آگرہ کے فوجی چھاؤنی ہونے کے باوجود اس شہر میں جگہ جگہ پر قمار خانے شراب خانے وغیرہ بنے ہوئے تھے اور اخلاق باختہ فوجی سپاہیوں نے جو ماحول پیدا کر رکھا تھا غالبؔ کا ذہن اسی ماحول سے اثر پذیر ہوا۔ فیضؔ نے قرآن سے ابتدا کی اور مذہبی ماحول میں تربیت پائی، وہ شروع ہی سے بالطبع سلیم رہے۔ جبکہ غالبؔ شروع ہی سے کھلنڈرے لاابالی اور لاڈ اور پیار کی افراط سے بگڑے ہوئے تھے۔ تیرہ سال کی عمر میں شادی کے بعد دہلی آگئے۔ یہ ۱۸۱۰ء یا ۱۸۱۱ء کا زمانہ ہوگا۔ دہلی ایک تو ملک کا بیت السلطنت دوسرے تہذیبی لحاظ سے بھی ملک کا مرکز۔ فیضؔ کا سیالکوٹ پورے سو سال بعد بھی صحیح معنوں میں بڑا شہر نہیں بن سکا تھا لہٰذا عام چھوٹے چھوٹے شہروں کی طرح فیضؔ کی تعلیم بھی سیالکوٹ میں پورے روایتی انداز سے چلی اور ان کی اٹھان عام لڑکوں کی طرح ہوئی سوائے اس کے کہ وہ شعر کہتے تھے کہ فطری تقاضا تھا اور اس پر داد بھی ملتی تھی۔ لاہور کی حد تک بھی کوئی خاص بات بجز اس کے کہ گورنمنٹ کالج میں پہنچ گئے رونما نہیں ہوئی کالج کے کچھ نہ کچھ اساتذہ کے قریب تو انہیں آنا تھا سو وہ آئے اور یہاں ان کی ادبی تربیت ہو گئی۔ غالبؔ کی ادبی تربیت دہلی کے مشاعروں میں ہوئی دلی کے شرفاء اور ان کی رنگین صحبتوں سے غالبؔ کے مشاہدے میں وسعت اور تجربات میں اضافہ ہوا ان باتوں نے ان کی فطری ذہانت پر اور بھی صیقل کر دی اور سفر کلکتہ تو سونے پر سہاگہ تھا۔ فیضؔ کو سیالکوٹ میں نہ آگرہ جیسی صحبتیں ملیں اور نہ لاہور میں دلی کا سا دم خم تھا۔ فیضؔ کو ایک چیز غالبؔ کے مقابلہ میں زیادہ ملی اور وہ ہے زمانہ، جس میں ادبی اقدار بھی واضح اور متعین شکل میں موجود تھیں اور روز بروز

سمٹ سکڑ کر چھوٹی ہوتی جا رہی تھیں۔ لہٰذا ترقی پسندی کا مفہوم بھی واضح ہو چکا تھا۔ فیضؔ کو سجاد ظہیر، ملک راج آنند اور رشید جہاں کی صحبتیں بھی میسر آئیں اور جذبی، سردار جعفری جاں نثار اختر، مجاز و مخدوم وغیرہ کا ایک تازہ دم قافلہ بھی مل گیا، مجنوں، فراق، احتشام حسین اختر حسین رائے پوری اور آل احمد سرور کے سے ناقدین بھی مل گئے، لہٰذا ان کا فکر سفر آسان تھا، غالبؔ اس میدان میں تن تنہا نظر آتے ہیں نہ کوئی ہادی نہ کوئی رہبر اگر کوئی خضر طریقت ملا بھی تو۔

لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں
مانا کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے

کہہ کر وہ آگے بڑھ جاتے ہیں اور اپنا راستہ خود بناتے ہیں۔ فیضؔ نے اپنا راستہ خود نہیں بنایا ہے بلکہ ایک بنے ہوئے راستے پر وہ چلے ہیں۔ فیضؔ سے لوح و قلم چھن گئی تو۔

متاعِ لوح و قلم چھن گئی تو کیا غم ہے
کہ خونِ دل میں ڈبو لی ہیں انگلیاں میں نے
زباں پہ مہر لگی ہے تو کیا کہ رکھ دی ہے
ہر ایک حلقۂ زنجیر میں زباں میں نے

کیا خوب کہا اور روداد بیان کی، اور اس کیفیت کو کیسی پر تاثیر زبان عطا کر دی، لیکن غالبؔ

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خوں چکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

"اشکِ خونیں" سے اپنے دامن پر "جنوں کی حکایاتِ خونچکاں" لکھتے رہے، کیونکہ ہاتھ قلم ہو چکے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ فیضؔ پر بیتی ہے۔ فیضؔ نے تاریخ لکھی ہے جس کا وہ خود بھی ایک جزو ہیں جزو ہی نہیں بلکہ جزو لاینفک ہیں لیکن غالب کے زمانے میں جو تاریخ رقم ہوئی ہے وہ بھی غیر معمولی تاریخ ہے۔

فیضؔ کے پانچوں مجموعے میرے پیشِ نظر ہیں، نقشِ فریادی (۱۹۴۱ء) دستِ صبا (۱۹۵۳ء)

زنداں نامہ (۱۹۵۶ء) دست تہ سنگ (۱۹۶۵ء) اور سر وادیٔ سینا (۱۹۷۱ء) گویا یہ ۳۰ سالہ ادبی متاع ہے جسے بیک نظر دیکھنا اور پرکھنا ممکن ہے گویا۔ ۳۰ سال کی عمر میں پہلا اور ساٹھ سال کی عمر میں پانچواں مجموعہ چھپ کر شائع ہوا۔ علاوہ ازیں فیضؔ تا دمِ مرگ طبع آزمائی کرتے رہے اس طرح اگر ان کی ادبی زندگی کا احاطہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ان کی ادبی عمر تقریباً آدھی صدی کو محیط ہے۔

غالب (۱۷۹۷ء تا ۱۸۶۹ء) بہتر برس جیئے اور ان کی ادبی عمر بھی پچاس پچپن سال سے کم نہ ہوگی اُردو کا ایک مختصر دیوان اور فارسی دیوان ان کی شاعری کی کل متاع ہے اور خود وہ اس بات کا تقاضا کرتے تھے کہ

فارسی خواں تا بہ بینی نقش ہائے رنگ رنگ
بگذر از مجموعہ اُردو کہ بے رنگ منست

میں غالبؔ اور فیضؔ کے اُردو کلام کا موازنہ کرنے کی کوئی نیت نہیں رکھتا صرف چند باتیں جو مجھے مشترک نظر آتی ہیں یا محسوس ہوتی ہیں، عرض کرنا چاہتا ہوں۔ آپ چاہیں تو انہیں سلسلہ وار اور مربوط صورت میں ملاحظہ فرمالیں۔

فیضؔ کے پہلے ہی مجموعے نے اپنا اعتبار قائم کر لیا تھا اور اس وقت کے ادبی جغادریوں نے ان کا لوہا مان لیا تھا، لیکن بہت سے شاعروں نے اور نقادوں نے ناک بھوں بھی چڑھائی تھی ظاہر ہے کہ محض فیضؔ ہی نہیں پوری ترقی پسند تحریک اور اس کے وابستگان مطعون و مقہور ہوئے یہ استثنا ہر زمانے میں رہا ہے۔ غالب کو بھی اس کا سامنا رہا۔ فیضؔ نے اس کی پروا نہیں کی اور کبھی کسی معقول آدمی نے ایسی باتوں کی پروا نہیں کی۔ وہ زمانہ اچھا بھی تھا اور بُرا بھی، اچھا اس اعتبار سے کہ ترقی پسند تحریک چل کر مقبول ہو رہی تھی اس وقت کے نوجوانوں نے فیضؔ کو ہاتھوں ہاتھ لیا اور ان کی شاعری کا پرجوش خیر مقدم ہوا، علی سردار جعفری (لکھنؤ کی ایک رات صفحہ ۱۹ مطبوعہ "فیض نمبر" افکار کراچی ملاحظہ ہو) جیسے فیضؔ کے دوستوں نے اس کا اعتراف کیا ہے۔ زمانہ بُرا اس لحاظ سے تھا کہ جنگ (دوسری عالمگیر جنگ) ہو رہی تھی اور برِصغیر کے لوگوں کے اعصاب اس جنگ سے بہرحال متأثر تھے۔ برِصغیر میں آزادی کی جنگیں بھی جاری تھیں اور ترقی پسند تحریک بھی مسلم لیگ اور کانگریس کی چپقلشیں بھی جاری تھیں، آزادی کا کوئی واضح اور متعین نقشہ تمام لوگوں میں یکساں طور پر عام نہ تھا، انتشار اور خلفشار کی صورت تھی۔ ترقی پسندوں میں بھی طبقات بن رہے تھے اس کے باوجود فیضؔ کے اس مجموعہ کا شائع ہونا اور آناً فاناً مقبول ہوجانا ایک غیر معمولی واقعہ ہے۔ اس مجموعہ میں قطعات کے علاوہ نظمیں اور غزلیں بھی شامل تھیں۔ نظموں میں عام طور پر آج کی رات، مجھ سے پہلی سی محبت، چند روز اور مری جان، کتنے بول وغیرہ بے حد مقبول ہوئیں۔ بلکہ بعض نظموں کے اشعار زبان زد خلائق ہو گئے، مقبول غزلوں میں دونوں جہان تیری محبت میں ہار کے، بھی شامل تھی، حقیقتاً اس مجموعے میں سرود شبانہ، انتظار تہ نجوم، رقیب سے، اور تنہائی بھی اچھی اور خوب صورت نظمیں ہیں جن سے مستقبل کے فیضؔ کے بارے میں اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے کیا تیور ہیں اور کیا دم خم ہے۔ موضوعِ سخن ایک ایسی نظم ہے جو صاف صاف پتہ دے رہی ہے کہ فیضؔ کی رومانویت بعض حقائق (تلخ حقائق) کو سمجھ کر شاعروں کی توجہ اسی طرف لانا چاہتی ہے۔ وہ دعوت دیتے ہیں کہ اس خیالی طلسماتی دنیا سے نکل کر زندگی کے سلگتے ہوئے تجربات کی بھٹی میں خود کو تپا کر کندن بنانا سیکھو۔

یہ بھی ہیں، ایسے کئی اور بھی موضوع ہوں گے
لیکن اس شوخ کے آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹ
ہائے اس جسم کے کم بخت دل آویز خطوط
آپ ہی کہیئے کہیں ایسے بھی افسوں ہوں گے
اپنا موضوع سخن ان کے سوا اور نہیں
طبع شاعر کا وطن ان کے سوا اور نہیں

لیکن آپ نے دیکھا کہ فیضؔ نے سرزنش نہیں کی بلکہ ہلکا سا طنزیہ لہجہ اختیار کیا۔ اسی مقام پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ فیضؔ نے کس قدر چابک دستی اور فنکارانہ طریقے سے اپنی

بات کہہ دی ہے۔ فیضؔ کا خطاب نوجوان شاعر سے ہے جس کے اعصاب پر عورت سوار ہے لیکن فیضؔ نے یہ خطاب براہِ راست نہیں کیا۔ غالبؔ نے اپنے مشہور قطعہ میں براہِ راست خطاب کیا ہے۔ (اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل) غالبؔ نے جنت نگاہ اور فردوس گوش کا المناک انجام پیش کیا ہے۔ داماں، باغبان وکفِ گل فروش کا المیہ دکھایا ہے کہ داغ فراق صحبتِ شب کی جلی ہوئی اک شمع رہ گئی ہے۔ سو وہ بھی خموش ہے۔ فیضؔ نے مستقبل کے لئے کوئی حوصلہ شکن بات نہیں کی ہے لیکن جیسا میں نے کہا ہے کہ میں یہاں دونوں کے کلام کا موازنہ نہیں کروں گا کیونکہ دونوں کے افتادِ مزاج میں نمایاں فرق ہے البتہ دیکھنے کی چیز جو ہے وہ یہ ہے کہ غالبؔ کی طبعی شگفتگی اس المیہ میں بھی حسن اور جمال کی تازگی برقرار رکھتی ہے اور فیضؔ بھی اپنی اس نظم میں اول تا آخر تازہ دم اور شگفتہ رہتے ہیں یہی وہ مقامات ہیں جو فیضؔ اور غالبؔ میں ہم آہنگی پیدا کرتے ہیں۔

میں اس بات کو نہایت مبتدیانہ اور طفلانہ بات سمجھتا ہوں کہ فیضؔ اور غالبؔ کی زبان کی تراکیب لے کر بیٹھ جاؤں اور موازنہ شروع کر دوں یا فیضؔ کے تمام مجموعہ ہائے کلام کے ناموں کے سلسلے میں غالبؔ کے دیوان کی چھان پھٹک شروع کر دوں۔ میں اس بات کو بھی زیادہ اہمیت نہیں دیتا کہ آخر، آخر میں آن کر حضرت اثرؔ لکھنوی نے فیضؔ کی شاعری کو پسندیدگی کا فتویٰ دے دیا تھا اس فتویٰ کے دینے نہ دینے سے کوئی فرق نہیں پڑتا اور فیضؔ کی شاعری کی شان میں اس سے کسر نہ رہ جاتی یہ محض وضع داری اور پاس خاطر کے سوا کچھ بھی نہیں دوسرے یہ کہ غالبؔ کے کلام سے اثر لینا یا دیوانِ غالبؔ کو حرزِ جاں بنا کر رکھنا یہ سب وہ باتیں ہیں جو شاعروں کے علاوہ غیر شاعروں میں بھی مشترک ہیں ہاں یہ صحیح ہے کہ دیوانِ غالبؔ کے مطالعہ کے وقت فیضؔ نے فکرِ غالبؔ سے اکتساب کیا ہوگا چراغ سے چراغ جلائے ہوں گے۔ فیضؔ کی خوبی یہ ہے کہ انہوں نے ایک ذہین آدمی کی طرح غالبؔ سے فیض اٹھایا اور غالبؔ کے افکار و نظریات کو من و عن قبول نہیں کیا قطع و برید

کتر بیونت اور کاٹ چھانٹ سے بھی کام لیا یہ تو غالبؔ کی ہمہ گیر آفاقیت اور ہمہ جہت دل آویزی ہے کہ وہ ہر نوع کے افراد کو متاثر کرتے ہیں لیکن بیسویں صدی کے بیشتر دانشوروں نے بقدر آگہی غالبؔ سے عام طور پر اور فیضؔ سے خاص طور پر فیض اٹھایا اور اپنے فن کو معتبر بنایا میں یہاں پھر یاد دلانا چاہتا ہوں کہ فیضؔ نے ہرگز یہ نہیں کیا کہ دیوانِ غالبؔ سامنے رکھ کر ان کی زمینوں میں غزلیں لکھ ڈالیں ان کی تراکیب اڑالیں ان کی باتوں کو اپنے انداز میں پیش کر دیا یا ان کے قافیوں پر اپنے قافیے باندھ دیئے، ظاہر ہے کہ یہی مبتدیانہ افعال ہیں جن سے فیضؔ کی طبیعت کو ابا کرنا تھا سو انہوں نے کیا انہوں نے غالبؔ سے تفکر و تعقل کی بنیاد پر تخیل کا خمیر اٹھانے کا ڈھنگ سیکھا اور اپنے ڈھنگ اور اپنے فن کی مدد سے اپنے تجربات مشاہدات اور واردات کو بیان کیا، اس کا یہ ہرگز مطلب نہیں کہ وہ میرؔ سے متاثر نہیں ہوئے، ہوئے لیکن میرؔ کی داخلیت کو خود پر طاری نہیں کیا کہ اس طرح غزل ذات کے اندھے تہہ خانے میں اتر کر معاشرے سے اپنا ناطہ توڑ لیتی ہے اور روحِ عصر سے اس کا رشتہ براہِ راست باقی نہیں رہتا میرؔ کا روحِ عصر سے ناطہ رہتا بھی ہے تو دلی اور دلی کے مرثیوں کے حوالے سے ورنہ زیادہ تر وہ تصوف میں پناہ لیتے ہیں اور ذہنی فرار اختیار کرتے ہیں۔ عصری تقاضوں سے سوداؔ سے فیضؔ متاثر ہیں۔
لیکن مرزا سوداؔ کی معروضیت کی وجہ سے، ہاں یہ درست ہے کہ اس معروضیت میں میرؔ کی داخلیت والی تاثیر نہیں ہے۔ لیکن محض تاثیر بجائے خود ہمارے زمانے میں کوئی مستحسن چیز نہیں رہی ہے اس میں سوچ اور فکر کے لئے غذا بھی ہو اور مغز بھی۔ غالبؔ نے بھی میرؔ اور سوداؔ دونوں کو بڑا شاعر مانا لیکن دونوں میں سے کسی ایک کی پیروی نہیں کی ذوقؔ روزمرہ اور محاورے پر جان چھڑکتے تھے اور ملک الشعراء بنے بیٹھے تھے۔ غالب اسے بھی خاطر میں نہ لائے بلکہ اپنی راہ خود بنائی یہی فیضؔ نے کیا کہ غزل کے راستے پر میرؔ اور غالبؔ کے سے مینارۂ نور موجود تھے مگر بقدرِ ضرورت دونوں سے استفادہ کیا اور کسی ایک کا آنکھ

بند کر کے اتباع نہیں کیا، سوداؔ کی معروضیت کی انہیں نظموں میں ضرورت تھی سو وہ مزاجاً انہیں راس آئی اور اس سے انہوں نے استفادہ کیا لیکن سوداؔ کے مزاج میں تضحیک و تمسخر کا جو مادہ ہے وہ فیضؔ کا کام نہ تھا صرف نظم کی تکنیک میں جس معروضیت کی ضرورت ہوتی ہے اسے لے لیا مجھے معلوم ہوا ہے کہ سوداؔ کو فیضؔ نے (دیکھئے زنداں نامہ) ایک لمبے عرصہ تک مطالعہ میں رکھا، متاثر بھی ہوئے لیکن یہ کوئی خطرناک بات نہ تھی اور نہ سوداؔ کا کلام چھوت کی بیماری ہے، سوداؔ تو بلا وجہ میرؔ سے موازنہ کے سلسلے میں ملعون رہے آخر سوداؔ کے کلام میں کیا کچھ نہیں ہے، سوداؔ میں زبردست قوت بیان ہے اور اظہار خیال کے نادر اسالیب پر انہیں دسترس حاصل ہے۔ سوداؔ کی نظم گوئی کے سلسلے میں طنطنہ بھی ہے زور بھی اور شکوہ الفاظ بھی ایک شاعر کو یہ حق پہنچتا ہے کہ جن راستوں سے اس کا پیش رو گذرا ہے ان کے نشیب و فراز کو دیکھ کر اپنی راہ چلے، فیضؔ نے یہی کیا ہے۔ سوداؔ نے اپنے فن میں نہ تو روح عصر سے قطع نظر کیا اور زندگی کے اجتماعی نظام میں اقتصادی ڈھانچے کو فراموش کیا زندگی کے مادی اقدار کو ان کے صحیح تناظر میں رکھ کر دیکھا خواہ مخواہ کی ماورائیت اختیار نہیں کی غالباً یہی وہ مشترک اقدار ہیں جنہوں نے فیضؔ کو سوداؔ کی طرف متوجہ کر لیا۔

آئیے ایک اور ورق اُلٹ دیجئے۔ دست صبا ملاحظہ کیجئے۔ قطعات سے ابتدا ہوتی ہے متاع لوح و قلم والا قطعہ بھی یہاں موجود ہے جو تقریباً زبان زد خلائق ہے اور اس کی شہرت دور دور تک پہنچی ہے اس قطعہ کی مقبولیت میں اس کے پس منظر کو بھی دخل ہے لیکن انہیں قطعات میں۔

نہ پوچھ جب سے ترا انتظار کتنا ہے
کہ جن دنوں سے مجھے تیرا انتظار نہیں
ترا ہی عکس ہے ان اجنبی بہاروں میں
[illegible]

بھی شامل ہے جس میں غالبؔ کا لہجہ اور طریق اظہار چغلی کھاتا ہے اور اسی مجموعہ میں۔

جاں بیچنے کو آئے تو بے دام بیچ دی
اے اہل مصر وضع تکلف تو دیکھئے
انصاف ہے کہ حکم عقوبت سے بیشتر
اک بار سوئے دامن یوسف تو دیکھئے

اور

ہمارے دم سے ہے کوئے جنوں میں اب بھی خجل
عبائے شیخ و قبائے امیر و تاج شہی!!
ہمیں سے سُنّت منصور و قیس زندہ ہے
ہمیں سے باقی ہے گل دامنی و کج کلہی

جیسے قطعات صاف غالبؔ کے اسلوب کو آئینہ دکھا رہے ہیں۔

اس مجموعہ میں صبح آزادی (اگست، ۱۹۴۷ء) کا داغ داغ اجالا اور شب گزیدہ سحر کی روشنی جو شاعر کو نظر آئی ہے اس پر ایک طبقے نے بڑی لے دے کی ہے اور آج تک کر رہا ہے۔ میں فیضؔ کا وکیل نہیں ہوں اور نہ یہاں صفائی دینے بیٹھا ہوں۔ غالباً یہ میرا موضوع بھی نہیں ہے۔ لیکن مجھے اس نظم کے مزاج میں بجز اس کے کہ جن لوگوں نے صبح آزادی کی خاطر قربانیاں دیں ابھی ان کے خواب کی تعبیر باقی ہے کیونکہ

نجات دیدہ و دل کی گھڑی نہیں آئی
چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

اور کوئی بات نظر نہیں آتی اور یہ وہ باتیں ہیں کہ گناہ نہیں ہمارے بہت سے قائد بھی یہی کہتے ہیں کہ اس میں کوئی مضائقہ کم از کم مجھے نظر نہیں آتا، بات دور نہ جا پڑے، نظریہ کے اظہار کی آزادی ضروری ہے غالبؔ نے بھی نظریہ کا کھل کر اظہار کیا اور مومن خاں کے مثنوی کے جواب میں مثنوی در ردّ وہابیت" لکھ کر کسی ایک نظریہ کو ردّ کیا اور اپنے

نظریہ کو پیش کیا فیضؔ نے تو نہایت بے ضرر سی بات کہی ہے اور اپنے معصوم سے نظریہ اور معصوم سی آرزو کا اظہار کیا ہے، کون شخص ہے جو استعمار اور استحصال کو پسند کرے گا اور کون نہیں جانتا کہ ع "منزل انہیں ملی جو شریک سفر نہ تھے"! اور اس کے نتائج بالآخر کیا ہوتے۔ علاوہ ازیں فیضؔ نے پاکستان کو ملحوظ نہیں رکھا۔ پورے برصغیر کو اس میں شامل کیا ہے اس تناظر میں اس نظم کی معنویت سمجھ میں آتی ہے۔

سر مقتل کے عنوان سے جو قوالی شامل کی گئی ہے وہ بھی خوب ہے، یہاں میں ایک بات عرض کرنے کی اجازت چاہتا ہوں کہ بعض الفاظ اور ان کی تراکیب بعض شعراء سے مخصوص ہو کر ایک خاص اہمیت حاصل کر لیتی ہیں فیضؔ کو سر مقتل، سر وادی سینا وغیرہ کی طرح "سر" کا لفظ اسی اضافیت کے ساتھ استعمال کر کے ایک خاص قسم کی معنویت پیدا کرنے کا ڈھنگ معلوم ہے مجھے یاد ہے، سجاد ظہیر کے مرنے پر انہوں نے مرثیہ لکھا جس کا ابتدائی شعر تھا۔

نہ اب ہم ساتھ سیر گل کریں گے　　نہ اب مل کر سر مقتل چلیں گے

فیضؔ صاحب اس کی گواہی دیں گے کہ میں نے اسی "سر مقتل" کی تعریف کی کیونکہ میرے نزدیک سر مقتل کی معنویت فیضؔ کے علاوہ سجاد ظہیر کے سلسلے میں اور کوئی نہیں کہہ سکتا تھا، چنانچہ اس قسم کی تراکیب جو خود فیضؔ کی وضع کردہ اور اختیار کردہ ہیں ان کی اپج کے محرک یقیناً غالبؔ ہیں چنانچہ بجائے خود نظم تو اپنا ایک تاریخی پس منظر رکھتی ہی ہے۔ سر مقتل کا عنوان بھی اس پس منظر سے چسپاں ہے۔ اس مجموعے میں تمہارے حسن کے نام، نثار میں تیری گلیوں پہ، شیشوں کا مسیحا، زنداں کی ایک صبح، زنداں کی ایک شام اور یاد، ایسی نظمیں ہیں جو بآسانی بھلائی نہیں جا سکتیں۔ اس مجموعہ میں غزلیں بھی خوب ہیں اور پہلے مجموعے کے مقابلہ میں یہ نقش ثانی نقش اول سے نہ صرف بہتر ہے بلکہ مؤثر بھی ہے۔ غالبؔ کا یہ خیال

اچھا ہے سر انگشت حنائی کا تصور　　دل میں نظر آتی تو ہے اک بوند لہو کی

فیضؔ کے یہاں دوسری شکل اختیار کرتا ہے، با اعتبار خیال بھی اور با اعتبار ہیئت بھی،

باقی ہے لہو دل تو ہر اک اشک سے پیدا
رنگ لب و رخسار صنم کرتے رہیں گے

اور اسی زمین میں،

مے خانہ سلامت ہے تو ہم سرخیٔ مے سے
تزئین در و بام حرم کرتے رہیں گے

اس عزم کو داد دیجئے اور اب ذرا غالبؔ کے تیور بھی ملاحظہ کیجئے۔

اک طرز تغافل ہے وہ اُن کو مبارک
اک عرض تمنا ہے سو ہم کرتے رہیں گے

یہ اشعار بھی لائق ملاحظہ ہیں۔

قفس ہے بس میں تمہارے، تمہارے بس میں نہیں
چمن میں آتش گل کے نکھار کا موسم
صبا کی مست خرامی تہہ کمند نہیں!
اسیر دام نہیں ہے بہار کا موسم
بلا سے ہم نے نہ دیکھا تو اور دیکھیں گے
فروغ گلشن و صورت ہزار کا موسم

یہی وہ اشعار ہیں جنہیں مستقبل کے لوگ گنگناتے اور بقول میرؔ

گاتے پھریں گے گلیوں میں ان ریختوں کو لوگ
مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں

ہر بڑے شاعر کا یہی عزم ہوتا ہے اور وہ جانتا ہے کہ وہ آج کا نہیں آئندہ کا شاعر ہے۔ چمن آرائی کا یہ عزم لائق ستائش ہے اور اس جذبے کو جس قدر استحسان کی نظر سے دیکھا جائے وہ کم ہے غالبؔ کو بھی یقین تھا کہ کسی اور زمانے میں ان کی شاعری مقبول عام ہو گی۔ فیضؔ نے خواہ اس بات کا اظہار ابھی تک نہ کیا ہو لیکن ہمیں یقین ہے کہ

بلا سے ہم نے نہ دیکھا تو اور دیکھیں گے
فروغِ گلشن و صوتِ ہزار کا موسم

کہنے والا ہمیشہ یادگار اور محترم رہے گا۔

اس مجموعے میں "تم آئے ہو نہ شبِ انتظار گذری ہے" بھی شامل ہے جو شہرہ آفاق غزل ہے اور یہ شعر

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا
وہ بات ان کو بہت ناگوار گذری ہے

تو حاصلِ غزل بھی ہے اور اپنے پس منظر کے سیاق و سباق سے چسپاں بھی۔

اسی مجموعے میں رنگ پیراہن کا خوشبو زلف لہرانے کا نام، اصرار کروں یا نہ کروں، تمام کہتے ہیں۔ راحتِ جاں ٹھہری ہے، ہمنِ عذاراں، سوا کر چکے ہیں ہم وغیرہ شامل ہیں۔ جن کے بہت سے اشعار میں کوئی نہ کوئی بات ضرور پائی جاتی ہے جو ہماری فکر کو متاثر کرتی ہے اور زبان کی جزالت غالبؔ کے رنگ ڈھنگ یاد دلاتی ہے۔ نیز یہ احساس ہوتا ہے کہ نقشِ فریادی کے مقابلے میں دستِ صبا کی غزلوں میں شاعر بہت آگے بڑھ گیا ہے۔

زنداں نامہ میں فیضؔ کے شعور نے ارتقاء کی ایک اور منزل طے کر لی ہے۔ اس کا پس منظر بھی اہلِ علم اور اربابِ نظر کو بخوبی معلوم ہے اس میں فیضؔ کے ایسے دوستوں کے تاثرات اور آرار بھی شامل ہیں، جو جیل میں ان کے ہمراہ تھے ان آرار کی مدد سے بہت سی معلومات اکٹھی ہوتی ہیں، لیکن یہاں تو یہ اندازہ کرنا مقصود ہے کہ فیضؔ نے غالبؔ سے کیا فیض اٹھایا اور فکرِ فیضؔ کا سفر کس منزل تک پہنچا لفظوں کی در و لبست کا مطالعہ ضمنی سہی لیکن یہ ماننا پڑتا ہے کہ فیضؔ کے شعوری ارتقاء میں لفظوں نے بھی ایک کردار ادا کیا ہے۔ فیضؔ کے فکرِ نظام کی ترسیل میں ان لفظوں کے رنگوں اور عکسوں (SHADES) کا بھی عمل شامل ہے۔ لفظوں کا مزاج اور آہنگ فیضؔ خوب پہچانتے ہیں اور نہایت احتیاط

سے ان کو استعمال کرتے ہیں۔ لیکن لفظوں کی خاطر شعر نہیں کہتے ہیں۔ شعر کی خاطر لفظوں کا انتخاب کرتے ہیں یہی وجہ ہے کہ فیضؔ کے تخیل سے لفظ دبے رہتے ہیں لفظوں سے تخیل نہیں بنتا، یہ بات غالبؔ نے خوب پہچانی تھی۔ مشکل سے مشکل مفاہیم غالبؔ کے یہاں تلاش کیجئے۔ الفاظ اس کے تابع ہوں گے۔ مفہوم لفظوں کے تابع نہ ہوگا۔ اسے حبیبِ عنبر دست ملاحظہ ہو کہ کسی خاتون نے جیل میں فیضؔ کو پھولوں کا تحفہ بھیجا۔ اب شاعر کے تخیل کی پرواز دیکھئے اور سوچئے کہ غالبؔ کو "چکنی ڈلی" پر زبردستی فکرِ سخن کرنا پڑی تھی یہاں صرف تشکر و امتنان ہی نہیں کنجِ زنداں میں یہ تحفہ ہزار ہا خیالات سلسلہ در سلسلہ لایا ہے۔ سینٹرل جیل حیدر آباد میں ۲۸ اور ۲۹ اپریل ۱۹۵۳ء عین موسمِ بہار میں یہ ارمغان پہنچا تو شاعر کی فکر نے عملِ ارتباط کی کتنی وادیاں طے کر ڈالیں۔

کس کے دستِ عنایت نے کنجِ زنداں میں
کیا ہے آج عجب دل نواز بندوبست
مہک رہی فضا زلفِ یار کی صورت
ہوا ہے گرمیٔ خوشبو سے اس طرح سرمست
ابھی ابھی کوئی گذرا ہے گل بدن گویا
کہیں قریب سے گیسو بدوش غنچہ بدست
لیے ہے بوئے رفاقت اگر ہوائے چمن!
تو لاکھ پہرے بٹھائیں قفس پہ ظلم پرست
ہمیشہ سبز رہے گی وہ شاخِ مہر و وفا
کہ جس کے ساتھ بندھی ہے دلوں کی فتح و شکست
یہ شعرِ حافظِ شیراز اے صبا کہنا
ملے جو تجھ سے کہیں وہ حبیبِ عنبر دست

خلل پذیر بود ہر بنا کہ می بینی !
بجز بنائے محبت کہ خالی از خلل است

اسی مجموعہ میں ،ملاقات، اے روشنیوں کے شہر، ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے ، دریچہ ، درد آئے گا - دبے پاؤں، AFRICA COME BACK بنیاد کچھ تو ہو اور کوئی عاشق کسی محبوبہ سے جیسی معرکتہ الآرا نظمیں شامل ہیں جن کا آج تک غلغلہ ہے اسی مجموعہ میں وہ غزلیں شامل ہیں جن میں فیضؔ کی فکر ایک زینہ اور بلند ہو گئی۔

دست تہ سنگ، ۱۹۶۵ء کا مجموعہ کلام ہے اس میں بھی اولاً قطعات ثانیاً منظومات اور ثالثاً غزلیات و متفرق اشعار کا التزام عمل میں آیا ہے۔ نظموں میں دست تہ سنگ آمدہ ، سفرنامہ پیکنگ سنکیانگ، آج بازار میں پابجولاں چلو، حمد، دو مرثیے کہاں جاؤ گے، خوشا ضمانت غم، جب تیری سمندر آنکھوں میں رنگ ہے دل کا مرے وغیرہ شامل ہیں۔ ان میں آج بازار میں پابجولاں چلو، ایک ایسی نظم ہے جس میں وارفتگی سرخوشی اور سرمستی کی نغمگی اور غنائیت کا جادو جگایا گیا ہے ۔ غالبؔ تو قرض کی پیتے تھے اور سمجھتے تھے کہ فاقہ مستی رنگ لائے گی لیکن یہاں تو عالم ہی کچھ اور ہے لاہور جیل میں ۱۱ فروری ۱۹۵۹ء کو رقم ہونے والی یہ نظم کیا تیور رکھتی ہے ۔

چشم نم جان شوریدہ کافی نہیں
تہمت عشق پوشیدہ کافی نہیں
آج بازار میں پابجولاں چلو
دست افشاں چلو، مست و رقصاں چلو
خاک بر سر چلو ، خوں بداماں چلو
راہ تکتا ہے سب شہر جاناں چلو

سرِ وادی سینا ۱۹۷۱ء میں چھپی اور یہی تازہ ترین ان کا مجموعہ کلام ہے ۔ اس کا

انتساب ایک ناتمام نظم ہے جس کی روانی آمد اور تیکھا پن غضب کا ہے ۱۹۶۵ء تا ۱۹۷۱ء کی کل متاع اس میں موجود ہے ۔ نظمیں بھی اور غزلیں بھی - یہی وہ کلام ہے جو ہر اعتبار سے لائق ستائش ہے اور یہی وہ کلام ہے جس کے بارے میں اہلِ فکر و نظر، غور و فکر کر سکتے ہیں اسی کلام میں وہ نقوش تلاش کئے جا سکتے ہیں جو فکر غالبؔ سے قریب اور آہنگ غالبؔ کی بازگشت ہیں کیا نظم اور کیا غزل ہر صنف میں فیضؔ منفرد نظر آتے ہیں قبل اس کے کہ آپ میرے ساتھ ساتھ اس کا مطالعہ کریں آیئے ذرا چند باتوں پر غور کر لیجئے تاکہ جن نتائج کا استخراج مجھے منظور ہے اس میں آپ بھی شریک ہو جائیں -

اب تک چاروں مجموعوں کے انتخاب کلام میں، میں نے اسی بات پر زور دیا ہے کہ فیضؔ کے تخیل میں جو جذبہ اور ذہن کارفرما ہے اور اس تخیل کے اظہار میں خارجیت و داخلیت کا توازن تفکر پر مائل کرتا ہے وہ محض تخیل نہیں ہے بلکہ تہذیب نفس اور تربیتِ ذہن کا شعور ہے جو ایک انتہائی وضعدار شریف النفس اور خوددار انسان کا قاری پر خوشگوار نقش مرتسم کرتا ہے، جوں جوں یہ انسان حالات کا حادثات کا اور ہونے والے حالات کا مقابلہ کرتا ہوا چلتا ہے وہ تہذیبِ نفس کے عمل کو جاری رکھتا ہے اور شرافت کے اقدار کو سرنگوں نہیں ہونے دیتا ۔ حالانکہ اُسے تختہ دار کا سایہ اور سر مقتل قاتلوں کا بہیمانہ طرز عمل صاف نظر آتا ہے لیکن نہ تو وہ ہتھیار ڈالتا ہے اور نہ سمجھوتے کرتا ہے ۔ بلکہ اسے اپنے نصب العین کی صداقت پر اور بھی پختہ یقین ہو جاتا ہے کیونکہ وہ اکیلا نہیں ہے وہ دیکھتا ہے کہ اس مقتل میں اس کے ساتھ کروڑوں مظلوم ہیں جو سر سے کفن باندھے ہوئے استحصال و استعمار کا مقابلہ کر رہے ہیں وہ ان کی زبان ہے وہ ان کا ترجمان ہے اس کی کوئی ذاتی منفعت نہیں ہے البتہ ذاتی نقصانات بہت زیادہ ہیں جن کی اسے بہرحال پروا نہیں۔

واضح رہے کہ ہمارا قاری ، یعنی اس دور کا قاری شاعری میں محض جذبہ اور احساس

کی خوبصورت ہیئت سے مطمئن نہیں ہوتا وہ ذہن اور دماغ کو مسلسل حرکت میں رکھنے کا عادی بن چکا ہے۔ اس لحاظ سے وہ غالبؔ، اقبالؔ، فراقؔ اور فیضؔ سے قریب ہے اس کے سیاسی، اقتصادی، عمرانی، نفسیاتی، تاریخی اور معاشرتی نظریات، تعصبات، احساسات، جذبات اور خیالات مسلسل تغیر پذیر ہیں اور ذہنی طور پر وہ سماج کو بدلنے پر آمادہ ہے اسے متعدد سائنسوں کا علم اور شعور ہے اس کی ذہنی تربیت کا عمل جاری ہے اور اس کے شعور میں تیزی سے اضافہ ہو رہا ہے۔ شعور کی اس رو کو پکڑ کر زیادہ بڑی بات کہنا زیادہ ذہانت کی بات کہنا اور اپنا ہمنوا بنانا یا کم از کم اپنے خیالات سے ہمدردی پیدا کرا لینا کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ حقیقت یہی ہے کہ اگر کوئی شاعر قاری کے معیار پر پورا نہیں اترتا یا اس کا ذہنی قد ہمارے اقدار کے لباس سے چھوٹا ہے تو وہ خود بخود فنا ہو جاتا ہے غالبؔ اور فیضؔ کے کلام میں وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ جو نکھار آ رہا ہے۔ اس کی وجہ ان کی ذہانت طباعی اور وقت کی رو کو پہچان کر اپنی بات کہہ گذرنا اور منوا لینا ہے ورنہ کتنے ہی شاعر آج معلقاً اپیل نہیں رکھتے اور استدادِ زمانہ نے ان کے رنگ کو پھیکا کر دیا ہے یا وقت کا تیز دھارا ان کی شاعری کے خس و خاشاک کو بہائے لئے چلا جا رہا ہے۔

ابتداء ہی میں، میں نے یہ عرض کر دیا تھا کہ غالبؔ کو برِصغیر میں انیسویں صدی کا مرتا ہوا جاگیردارانہ نظام ملا تھا دیہی معیشت اور صنعت کا زوال ہو چکا تھا اور اس خلاء کو ایسٹ انڈیا کمپنی کا تجارتی اور نیم سرمایہ دارانہ نظام چلا رہا تھا۔ غالبؔ نے آنے والے نظام کو محسوس کر لیا تھا۔ فیضؔ نے یہ بھی محسوس کر لیا تھا کہ استحصالی اور استعماری نظام جو سرمایہ دارانہ صنعتی نظام بھی ہے مر رہا ہے لیکن پوری طرح مر نہیں سکتا اور مظلوموں کو کچل رہا ہے لہٰذا آنے والا دور جو معاشی ناہمواریوں سے پاک ہوگا اور اس میں استحصال کی گنجائش نہیں ہوگی ایک صحت مند سماج ہوگا۔ جس میں انسان کی فکر کا سورج طلوع ہو

جائے اور اس روشنی میں بہت کچھ نظر آئے گا۔ چنانچہ جو کچھ نظر آئے گا اس میں شاعروں، دانشوروں اور فنکاروں کی قربانیوں کی داد دی جا سکے گی اور ان قربانیوں کو محسوس کیا جائے گا۔ تاریخ کی مادی تعبیریں اور جدلیاتی نظریہ کی اَن گنت باتیں ان اشعار اور ان کے فکری شعور میں جھلکیں گی، آیئے انہیں باتوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے ذرا فیضؔ کے تازہ ترین مجموعہ کلام کا مطالعہ کریں۔

"لہو کا سراغ" کا ایک ایک شعر خوب ہے آخری شعر ملاحظہ ہو۔

نہ مدعی نہ شہادت حساب پاک ہوا
یہ خون خاک نشیناں تھا رزق خاک ہوا

یہ چار مصرعے بھی قابل ملاحظہ ہیں۔

زنداں زنداں شورِ اناالحق محفل محفل قلقل مے
خونِ تمنا دریا دریا، دریا دریا عشق کی لہر
دامن دامن رُت پھولوں کی آنچل آنچل اشکوں کی
قریہ قریہ جشن بپا ہے ماتم ماتم شہر بہ شہر

ایوب خاں کے الیکشن کے پس منظر میں گلاب کے پھول کا نشان اور فیضؔ کی یہ کراہ کس قدر پُر معنی ہے۔ فیضؔ کی اس نادر دریافت پر بھی غور کیجئے۔

دیدہ تر پہ وہاں کون نظر کرتا ہے
کاسۂ چشم میں خوں نابِ جگر لے کے چلو
اب اگر جاؤ پئے عرض و طلب ان کے حضور
دست و کشکول نہیں کاسۂ سر لے کے چلو

"یہاں سے شہر کو دیکھو" "کھنچی ہے جیل کی صورت ہر ایک سمت فصیل" بے حد مؤثر نظم ہے۔ غم نہ کر غم نہ کر، بلیک آؤٹ، سپاہی کا مرثیہ، ایک شہر آشوب کا آغاز، سوچنے دو، سرِ وادیِ سینا، دعا، دلدار دیکھنا، ہارٹ اٹیک، مرثیے، خورشید محشر کی لو، بالیں پہ کہیں،

جرس گل کی صدا، فرشِ نومیدی دیدار، ٹوٹی جہاں جہاں پہ کمند، حذر کرو مرے تن سے، نہایت اہم اور یادگار نظمیں ہیں۔ داغستانی شاعر رسول حمزہ کے کلام کا ترجمہ بھی ہے۔ لیکن میں چاہتا ہوں کہ اس مضمون کا خاتمہ "ایک شہر آشوب کا آغاز" پر ہو۔

اب بزمِ سخن صحبتِ لب سوختگاں ہے
اب حلقۂ مے طائفۂ بے طلباں ہے
گھر رہیے تو ویرانیِ دل کھانے کو آوے
رہ چلیے تو ہر گام پہ غوغائے سگاں ہے
پیوندِ رہِ کوچۂ زر چشمِ غزالاں
پابوسِ ہوس افسرِ شمشاد قداں ہے
یاں اہلِ جنوں یک بہ دگر دست و گریباں
واں جیشِ ہوس تیغ بکف درپئے جاں ہے
اب صاحبِ انصاف ہے خود طالبِ انصاف
مہر اس کی ہے میزان بہ دستِ دگراں ہے
ہم سہل طلب کون سے فرہاد تھے لیکن
اب شہر میں تیرے کوئی ہم سا بھی کہاں ہے

فیضؔ کی انقلابی شاعری

تیسری دنیا کے تناظر میں

تیسری دنیا کا مفہوم دوسری جنگ عظیم کے بعد بڑی تیزی سے واضح ہونا شروع ہوا، بالخصوص وہ خطے اور علاقے جن کا کسی نہ کسی طریق پر استحصال ہوا تھا، یہ استحصال اقتصادی بھی تھا (بلکہ اقتصادی ہی زیادہ تھا) معاشرتی بھی، تہذیبی اور ثقافتی بھی۔ تیسری دنیا کہ جغرافیہ کچھ بھی ہو اس کا احاطہ امریکہ جیسے سرمایہ دار ملکوں کے سلمز تک پھیلا ہوا ہے لیکن من حیث القوم جن قوموں کو بطورِ خاص اور براہِ راست نقصان پہنچا اور وہ استعماری نظام کے جبر و تعدی کا شکار بنیں وہاں کے مسائل انتہائی جاں گسل تھے۔ فیضؔ کی انقلابی شاعری کا مطالعہ اسی تناظر میں ہونا چاہیئے کیونکہ ان کا ذہنی اُفق نہایت وسیع تھا۔ استحصالی نظام کا بطورِ خاص انہوں نے مطالعہ بھی کیا تھا اور اس کے نتائج کا مشاہدہ بھی کیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اگر وہ برصغیر کے سامراجی نظام کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرتے ہیں۔ تو تیسری دنیا میں جہاں جہاں استحصال ہوا انہوں نے اس کے خلاف آواز بلند کی۔

بعض مفکرین کا یہ موقف ہے کہ ادب میں ان باتوں کی گنجائش نہیں ہے۔ بالخصوص شعر و ادب میں انسان کے احساسِ جمال اور اس کی قوتِ متخیلہ کا عکس ہونا چاہیئے یہی شاعری ہے اور یہی ادب ہے لیکن اُردو میں خواجہ الطاف حسین حالیؔ نے اس پامال روش کے خلاف جو تعمیری اقدام کیا اس کے بعد مذکورہ بالا نظریے کی کہنگی اور فرسودگی نمایاں ہو گئی نیز اُردو

ادب میں نشاۃ الثانیہ کا آغاز فکر سے ہوا اور نظریے سے اس کا خمیر اٹھا۔ جذبات اور احساسات ہماری شاعری کا جز ہیں کل نہیں اور یہ جز بھی جزو اعظم نہیں ہیں۔ بڑی شاعری اور بڑا ادب نہ محض جذبات سے پیدا ہوتا ہے اور نہ محض اسلوب سے بلکہ نظریے اور جذبے کی آمیزش سے جو آفاقی قدریں پیدا ہوتی ہیں وہی پائیدار بھی ہوتی ہیں اور وہی ادب میں اپنا مقام بھی بناتی ہیں۔ حتیٰ کہ میرؔ جیسے خود نگر اور دروں بیں شاعر دل کے دائرے سے نکل کر دلی میں جب داخل ہوتے ہیں تو آفاقی شاعری پیدا ہوتی ہے اور نظریے اور فکر کی توانائی غالبؔ اور اقبالؔ کو بھی آفاقی شاعر بناتی ہے یہی سبب ہے کہ فیضؔ کی شاعری میں ہمیں جو دو نمایاں پہلو نظر آتے ہیں۔ ان میں ایک رومانی ہے تو دوسرا جدلیاتی لیکن یاد رہے کہ فیضؔ کے رومان میں بھی معاشرتی جبر کے خلاف جو انقلابی جذبہ کارفرما ہے، اس کی اساس اس کمزور رومان پر نہیں ہے جس میں خیال، جذبہ اور وجدان کام کرتے ہیں بلکہ اس کے پس منظر میں فکر اور نظریے کی مضبوط پشتہ بندی کی گئی ہے۔

فیضؔ نے ترقی پسند تحریک سے بطورِ خاص استفادہ کیا۔ ترقی پسند تحریک ہر طرح کے استحصال کے خلاف تھی اور انسان کو انفرادی اور اجتماعی طور پر آزاد دیکھنا چاہتی تھی۔ اس وقت برِصغیر کے تمام ممالک سامراجی نظام میں جکڑے ہوئے تھے۔ برِصغیر کی تاریخ میں سامراجی نظام کے خلاف جو جد و جہد ہوتی رہی اس تحریک کو اس کا احساس تھا اور یہ تحریک یورپ کے ان ملکوں کی تاریخ پر بھی نظر رکھتی تھی، جہاں سامراج و استعمار کے خلاف کامیاب انقلاب برپا ہوئے تھے۔ سجاد ظہیر اور ملک راج آنند جیسے مفکرین نے یورپ کے دورانِ قیام ان ملکوں کی تاریخ کو بطورِ خاص اپنے مطالعے میں رکھا تھا اور اپنے ملک کو آزاد کرانے اور استحصال سے چھڑانے کے خوش آئند خواب دیکھے تھے۔ چنانچہ فیضؔ بھی اس تحریک میں شامل ہوئے اور انہوں نے بھی استحصال اور استعمار کے خلاف اپنی تخلیقات میں اپنے افکار کو پیش کیا جن کی سطح انفرادی تھی۔ لیکن ان کی نمائندگی اجتماعی تھی۔ دوسری

جنگِ عظیم کے دوران یہ افکار و نظریات اُردو شعر و ادب کے جسم و جاں میں دوڑتے رہے اور تخلیقی ادب ان سے سرشار ہوتا رہا یہی وجہ ہے کہ اس تناظر میں جب فیضؔ جیسے شاعر نے ان اقوام اور ممالک کے بارے میں غور کیا جو برِصغیر کے باشندوں کی طرح مجبور، مقہور اور مظلوم بنا دیئے گئے تھے۔ اگرچہ شاعری کے فرسودہ نظریے کے مطابق غالباً فیضؔ کی یہ تکلیف شرعی نہ تھی کہ وہ اس تناظر میں غور کرتے اور اسے اپنی شاعرانہ فکر کی اساس قرار دیتے بلکہ ہماری جو روائتی شاعری کی متاع موجود تھی اسی میں اضافہ کرتے رہتے تو ان سے نقاد مطلقاً جواب طلب نہ کرتا لیکن کیا آنے والے زمانے کا قاری اور نقاد انہیں معاف کر دیتا۔ یاد رہے کہ ہر بڑا شاعر محض اپنے زمانے کا ترجمان نہیں ہوتا بلکہ روحِ عصر کو اپنے اندر جذب کر کے آنے والے زمانے کے افراد سے مخاطب ہوتا ہے اور جو آنے والے زمانے کے افراد سے خطاب نہ کر سکے وہ اپنے زمانے میں پیدا ہو کر اپنے ہی زمانے میں دفن بھی ہو جاتا ہے اور اس کی شاعری اگر باقی بھی رہ جائے تو اس کی حیثیت اس ممی کی ہوتی ہے جو سامانِ عبرت بنی رہتی ہے۔ فیضؔ کو یہ صورتِ حال مطلقاً منظور نہ تھی۔ وہ اپنے زمانے کے ترجمان بھی تھے اور مستقبل کے انسان سے ان کا خطاب بھی تھا۔ غالبؔ بھی ”شہرت شعرم بگیتی بعد من خواہد شدن“ پر یقین رکھتے تھے اور مستقبل کے انسان سے مخاطب تھے۔ فیضؔ بھی اسی تناظر میں اسی قبیل کے اور اسی قبیلے کے شاعر تھے جو ایک وسیع ذہنی اُفق کے ساتھ نئے معاشرے کی تعمیر کرنا چاہتے تھے۔

آج جتنے بھی تنقید کے معروف دبستان موجود ہیں سب کے سب تخلیقی شعر و ادب پر منطبق کئے جاتے ہیں اور شعر و ادب کی جزئیات و کلیات کا احاطہ کرتے ہیں۔ کچھ دبستان ایسے بھی ہیں جن کا مقصد بجز اس کے اور کچھ نہیں ہے کہ انسان کی توجہ کو اصل مسائل سے ہٹا کر کسی اور طرف بھٹکا دیا جائے۔ یہ وہ سازش ہے جو سامراج اور اس کے حاشیہ بردار ہمیشہ انسان اور اس کے ارتقاء کے خلاف کرتے رہے اور آج بھی یہ سازش جاری ہے

کچھ دلبستان ایسے ہیں جو زبان و بیان کے اسلوبیات اور اس کے خارجی حسن و جمال میں قارئین کو اُلجھا کر ادب کے ایک اقل قلیل جزو کو کل باور کرانے پر زور دیتے ہیں۔ اس نقد کی وکالت کرنے والے بالواسطہ یا بلا واسطہ انسان کی فلاح اور بہبود اور اس کے حقیقی ادب کو نقصان پہنچانے کے درپے رہتے ہیں اور ادب کے اصل مقصد کو ضعف پہنچاتے رہتے ہیں۔ فیضؔ کی شاعری کے اس خارجی رُخ پر اسلوبیاتی نقادوں نے بہت زور دیا ہے اور ان کی معرّب و مفرّس ڈکشن کے قصیدے پڑھے ہیں۔ ان کی استعمال کردہ بحور، قوافی اور ردیف کی تعریفوں میں زمین و آسمان کے قلابے ملا دیئے ہیں۔ ان کے الفاظ کی خوش آہنگی اور معنی آفرینی میں رطب اللساں نظر آتے ہیں لیکن سچ پوچھیے تو یہ فیضؔ کی آدھی تعریف ہے۔ فیضؔ کی شاعری کی اصل روح اس مقصد میں اور نظریے میں پوشیدہ ہے جس کی ترویج و اشاعت وہ تمام عمر کرتے رہے اور غزل ہو یا نظم یہ محض ان کے فن کے پیرایۂ اظہار ٹھہرے۔ دراصل ہر بڑے شاعر کی طرح فیضؔ کے سامنے نظریے کی توانائی سب سے زیادہ وقیع تھی۔ جس طرح آبشار کا پانی پُرشور دریا یا آہستہ رو ندی کا فطری روپ ڈھال لیتا ہے۔ اسی طرح غزل اور نظم فیضؔ کے پیرائیہ اظہار کا ایک روپ ہے۔

فیضؔ، غالبؔ اور اقبالؔ کی طرح اپنی متخیلہ کی اساس کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں اور اس پیمان کے نظریے اور فکر کا دار و مدار ہے۔ اگر نظریے اور فکر کو منہا کر دیا جائے تو فیضؔ کی شاعری دوسرے درجے پر رہ جاتی ہے یہی حال غالبؔ اور اقبال کا بھی ہے جس طرح غالب اور اقبال کی فکر اور نظریے میں قوتِ نامیہ کام کرتی ہے اور اس میں مسلسل نشوونما اور ارتقا ہوتا ہے بالکل اسی طرح فیضؔ کی فکر میں مسلسل ارتقاء ہوا ہے۔ ان کے مضامین کا مجموعہ "میزان" اگر ملحوظ رکھا جائے اور ان کے آخری زمانے کے لیکچر اور خطبات سامنے رکھے جائیں اور سب کا باہم موازنہ کیا جائے تو یہی دعویٰ اپنی دلیل بن سکتا ہے اور بالکل اسی طرح ان کے تمام مجموعہ ہائے کلام کو سامنے رکھا جائے تو ان میں بھی

ارتقاء کا یہی نظریہ کارفرما نظر آتا ہے۔ بسا اوقات انسان کو بعض نظریات میں ترمیم کرنا پڑتی ہے بعض میں کتر بیونت اور اضافہ کرنا پڑتا ہے کیونکہ ایک تو انسانی فکر میں مسلسل فکری ارتقاء ہوتا رہتا ہے۔ دوسرے کائنات میں جو تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں اور نت نئے واقعات ظہور پذیر ہوتے رہتے ہیں۔ ان کے سبب یہ تبدیلی بدیہی، ناگزیر اور فطری قرار پاتی ہے۔ فیضؔ چونکہ ترقی پسند شاعر تھے اور کائنات کے حرکی عمل پر یقین رکھتے تھے نیز مادے کے جدلیاتی نظریے پر ایمان رکھتے تھے اس لئے ان کے یہاں مسلسل ارتقار کا عمل نظر آتا ہے۔ غالبؔ اور اقبالؔ میں نظریے کا ارتقاء مشترک ضرور ہے لیکن ایک منزل پر آکے غالبؔ مادی جدلیات کے اور اقبال مابعد الطبیعیات کے قائل ہو جاتے ہیں۔ اس فرق کے سوا تینوں شاعروں میں نظریے کا فعال اور حرکی تصور مشترک ہے۔ غالبؔ کے یہاں کلکتے کا سفر اور کلکتے کا نیا نظامِ معیشت ارتقا کی نشاندہی کرتا ہے اور فیضؔ کے یہاں اشتراکی ممالک کے انقلابات اور اشتراکی ملکوں کا ادب یہی اہم مقام رکھتا ہے۔ غالبؔ کے معاشرے میں تبدیلیوں کی رفتار سست تھی فیضؔ کے یہاں بہت تیز ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ فیضؔ کا زمانہ سائنس اور ٹیکنالوجی کا زمانہ ہے ذریعہ نقل و حمل تیز رفتار ہیں اور حرکت کا تصور برق آسا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ساری دنیا بالعموم اور استحصالی اور سامراجی معاشرہ بالخصوص فیضؔ کا مرکز نگاہ ہے "پاکستان ٹائمز" کی ادارت سے لے کر "لوٹس" (بیروت) کی ادارت تک اور پاکستان کی جیلوں سے لے کر فیضؔ کی نظر بندی اور زباں بندی تک دار و رسن کو اتنے قریب سے دیکھنے والے فیضؔ کی شاعری میں جو معاشرہ ابھرتا ہے اور جس معاشرے کا مجبور اور مظلوم انسان سامنے آتا ہے۔ وہ اسی تیسری دنیا کا انسان ہے اور ان کی تمام شاعری اسی انسان کی ترجمان ہے۔ خواہ وہ افریقہ کا انسان ہو، فلسطین کا باشندہ ہو، برصغیر کا مجبور اور مقہور انسان ہو سب فیضؔ کی شاعری میں جھلکتے ہیں اور اپنی زبان میں اگر کچھ نہیں کہتے تو ہم فیضؔ کی

زبان سے وہ سب کچھ سن لیتے ہیں جو اس خاموش فضاء میں موجزن ہے۔

نقّادوں کا ایک طبقہ ایسا بھی ہے جو فیضؔ کو محض رومانوی شاعر تسلیم کرتا ہے اور ان کی رومانوی شاعری ہی کو ان کی نمائندہ شاعری سمجھتا ہے۔ انہی نقّادوں میں سے کچھ ایسے بھی ہیں جو اس رومان سے روسو کے انقلابی نظریے کی تان ملانے کی کوشش کرتے ہیں جو سراسر غلط ہے کیونکہ مغرب کا رومانوی دبستان جس سیاق و سباق میں پیدا ہوا اوّلاً تو فیضؔ کا اس سے کسی قسم کا کوئی تعلق نہیں ہے ماسوائے اس کے کہ فیض نے مغربی ادب کا مطالعہ بھی کیا ہے اور مغرب کے رومانوی شعراء کو درساً درساً پڑھایا بھی ہے لیکن ان میں سے بیشتر کے رومان میں لایعنیت اور ماورائیت پائی جاتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جذبۂ وجدان اور خیال فضاء میں معلق ہیں اور خلا میں حرکت کرتے ہیں اس لئے ان کے پاؤں تلے زمین نہیں ہے جبکہ فیض کی رومانوی شاعری ایک ایسی قوم کی آزادی کا خواب ہے جو جبر اور استعماریت میں جکڑی ہوئی ہے اور ان زنجیروں کو توڑ کر آزاد فضاء میں سانس لینا چاہتی ہے۔ ان کی ابتدائی شاعری میں آزادی کا یہ خواب مبہم ضرور ہے لیکن اس کے خدوخال اتنے غیر واضح بھی نہیں پھر یہ کہ فیضؔ کی ابتدائی زمانے کی شاعری میں یہ ابہام ملتا ہے لیکن رفتہ رفتہ جب یہ دھند چھٹتی ہے تو اس کے خدوخال بھی واضح ہونا شروع ہو جاتے ہیں اور وہ اپنے معاشرے کے انسان کی حرّیت کا جو تصوّر پیش کرتے ہیں اس میں کسی قسم کا استحصال نہیں ہے اور اس انسان کے پاؤں جس زمین پر لگے ہوئے ہیں وہاں مساوات بھی ہے۔ برابری بھی اور امن و سکون بھی۔ کہا جا سکتا ہے کہ جیسے جیسے شاعر کی فکر میں ارتقا ہوا اس کا مطالعہ وسیع ہوا، اس کا ذہنی افق پھیلا اور اس نے سوشلسٹ ملکوں کے نظامِ معیشت پر غور کیا، رومان کی دُھند چھٹتی گئی اور حقیقت کا آفتاب طلوع ہوتا گیا۔

فیضؔ پر اتنے مضامین لکھے گئے، نمبر شائع ہوئے، کتابیں لکھی گئیں، سیمینار اور

سمپوزیم منعقد ہوئے مگر کسی نے کسی بھی پہلو سے ان کے شاعرانہ خلوص پر شک و شبہ کا اظہار نہیں کیا بلکہ کم و بیش ہر نقّاد نے اس بات کا اقرار کیا خواہ وہ کسی مسلک اور کسی دبستان سے وابستہ ہو کہ فیضؔ نے نہایت دیانتداری سے ان امانتوں کو آنے والی نسلوں تک پہنچانے کی کوشش کی جو ان کے نزدیک انسانی معاشرے کی فلاح اور بہبود کے لئے ناگزیر تھیں۔

تیسری دنیا میں سب سے گھمبیر مسئلہ یہ ہے کہ جو ممالک سامراج اور استعماریت کا شکار ہیں انہیں آزادی نصیب ہو جن قوموں کے پیروں تلے سے ان کی سرزمین کھینچ لی گئی ہے اس سرزمین پہ وہ پھر آ بسیں۔ اسلحہ سے پاک پرامن معاشرہ قائم ہو ہر طرف امن و امان ہو آمریت اور تمرّد جو استحصال کی بڑی علامتیں ہیں مٹا دی جائیں صلح و آشتی کی فضاء میں انسان ترقی کرے انسانی نسلیں پھلیں پھولیں، زندہ رہنے کے لئے جیو اور جینے دو کا حق ہر ایک کو میّسر آئے، ہر ایک کو دو وقت کی روٹی تن بھر کپڑا اور سر چھپانے کے لئے چھت میسّر آئے، رنگ اور نسل کا تفاخر ختم ہو، کوئی کسی کے اوپر جبر نہ کرے غرض کہ یہ سرزمین، جہاں نوعِ بشر آباد ہے جنّتِ ارضی بن جائے لیکن صورتِ حال یہ ہے کہ استحصال اپنی شکلیں بدل بدل کر سامنے آتا ہے اور سرمایہ دار مختلف طریقوں سے ان مقاصد کے حصول میں روڑے اٹکاتا ہے۔ جن کے نتیجے میں تیسری دنیا معرضِ وجود میں آئی ہے اور جس کے مسائل بے شمار ہیں اور وسائل محدود۔ یہ استحصال اگر ادب اور تہذیب کے راستے سے ہوا تو انسانی فکر کو بھٹکانے کے تمام ممکنہ ذرائع اختیار کئے گئے اور اگر معیشت کے راستے سے ہوا تو بنی نوع انسان کو جنگ و جدال میں اُلجھا دیا گیا۔ سرمایہ دار ملکوں کی یہی پالیسی رہی کہ ان کو لڑنے مرنے دو تم اپنا اسلحہ بیچتے رہو تجوریاں بھرتے رہو۔ اگر علاّمہ اقبال کو "گرجوں سے کہیں بڑھ کے ہیں بنکوں کے عمارات" کی صورت نظر آتی تھی تو آج بھی یہی صورتِ حال موجود ہے کہ افریقہ کا ایک ملک جب کئی سو سال کی غلامی سے آزاد ہوا اور اس مملکت کے سربراہ سے پریس کے نمائندے نے جب یہ پوچھا کہ آپ کے ملک سے جاتی ہوئی استعماریت کی کیا داستان ہے تو اس نے ایک

ٹھنڈی سانس بھری اور کہا کہ اب سے کئی سو سال پہلے جب ہماری سرزمین پر اور ہمارے ساحلوں پر سپید بادبانی کشتیوں سے سفید چوغے پہنے ہوئے یہ سفید فام باشندے اپنی بغلوں میں بائبل دبائے ہوئے اُترے تھے تو ہمارے بزرگوں نے یہ جانا کہ آسمان سے فرشتے ہماری ہدایت کے لئے اُتارے گئے ہیں لیکن کئی سو سال تک ہمارے ملک کا سونا ان کی کشتیوں میں بار ہو ہو کر ان کے ملکوں کو جاتا رہا اور اب جبکہ ہماری کانیں سونے سے خالی ہو گئی ہیں اور تمام سونا ان کے ملکوں کو منتقل ہو چکا ہے تو صورتِ حال یہ ہے کہ ہماری بغلوں میں بائبلیں دبی رہ گئی ہیں۔ فیض مذہب کے نام پر اس استحصال کے خلاف ہیں اور ان کی شاعری مزاحمتی ادب میں اس مقام پر انقلابی شاعری کا سرنامہ قرار پاتی ہے۔
